

L'imaginaire

Wunenburger Jean-Jacques

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM



*Que
sais-je?*

L'IMAGINAIRE

Jean-Jacques Wunenburger

puf

QUE SAIS-JE ?

L'imaginaire

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Professeur de philosophie

Université Jean-Moulin, Lyon-3

Deuxième édition mise à jour

7e mile



Chapitre I

Définition et histoire

I. Une catégorie plastique

Dans les usages courants du vocabulaire des lettres et des sciences humaines, le terme d'imaginaire, en tant que substantif, renvoie à un ensemble assez hétéroclite de composantes. Fantasma, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction sont autant d'expressions, mentales et parfois extériorisées dans des œuvres, de l'imaginaire d'un homme ou d'une culture. On peut parler de l'imaginaire d'un individu mais aussi d'un peuple, à travers l'ensemble de ses œuvres et croyances. Font partie de l'imaginaire les conceptions préscientifiques, les croyances religieuses, les mythologies politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, les productions artistiques, la science-fiction, qui inventent d'autres images de la réalité.

Le terme est d'inscription récente dans la langue française et semble ignoré dans bien des langues (il n'y a pas d'équivalent en anglais). C. Chelebourg [1] signale l'apparition du terme chez Maine de Biran en 1820 ou plus tard chez Alphonse Daudet qui parle d'un « imaginaire », c'est-à-dire d'un homme adonné aux rêveries. Villiers de L'Isle-Adam évoque dans l'« Ève future » ce domaine de l'esprit que la raison appelle avec dédain l'« Imaginaire ». Le succès croissant du mot au ^{xx}e siècle peut être attribué à la désaffection à l'égard du terme d'imagination, entendue comme faculté psychologique. La plupart des problèmes du monde des images ont en effet été traités pendant longtemps sous couvert du mot « imagination », qui désignait la faculté de produire et d'utiliser des images. Avec le déclin d'une certaine psychologie philosophique (au milieu du ^{xx}e siècle) et sous la pression des sciences humaines l'étude des productions imagées, de leurs propriétés et de leurs effets, à savoir l'imaginaire, a progressivement supplanté la question classique de l'imagination. Autrement dit, le monde des images a pris le dessus sur leur formation psychologique [2].

1. Lexique

Pourtant, ce terme reste délicat à cerner et entre souvent en concurrence avec d'autres, avec lesquels il a de subtiles interférences :

- **mentalité** : terme largement utilisé par l'école historique française des Annales qui voulait étudier l'histoire à travers les attitudes psychosociales de populations et leurs effets sur les comportements et les institutions. Plus concrète que l'histoire des idées, l'étude des mentalités reste cependant plus abstraite que la description des imaginaires [3] ;
- **mythologie** : terme qui désigne un ensemble de récits, qui constituent un patrimoine de fictions dans les cultures traditionnelles ; ils racontent des histoires de personnages divins ou humains, servant à traduire de manière symbolique et anthropomorphique des croyances sur l'origine, la nature et la fin de phénomènes cosmologiques, psychologiques, historiques [4]. La mythologie constitue sans doute une des formes les plus élaborées d'imaginaire, mais sa stricte construction narrative dans des ensembles cohérents ne peut épuiser toutes les formes d'imaginaire. Le terme de mythe, au sens large, sert souvent à désigner toutes sortes de croyances collectives non fondées objectivement ou positivement ;
- **idéologie** : désigne une interprétation globale et dogmatique (un prêt-à-penser) d'un domaine de la vie humaine, qui impose une série d'explications stéréotypées, non argumentées mais auxquelles on adhère par la médiation d'images-forces (la lutte des classes est une image motrice de l'idéologie marxiste). L'idéologie, bien qu'elle soit un discours non narratif, est souvent greffée sur des mythes : la fonction du prolétariat dans l'idéologie marxiste semble bénéficier de sa ressemblance fonctionnelle avec la passion du Christ dont la souffrance est libératrice pour l'humanité [5]. F. Araujo distingue, entre le mythe et l'idéologie, un « idéologème » comme « unité significative et mobilisatrice d'énergies sémantiques, au niveau de l'imaginaire social, capable de traduire et d'articuler les idées-forces (dimension idéologique) et les traces mythiques (dimension mythique : mythologèmes, mythes directeurs) du discours analysé » [6] ;
- **fiction** : désigne des inventions auxquelles ne correspond aucune réalité. Mais tout ce qui est fictif ne l'est généralement que

relativement, et à un certain moment. De plus, il peut exister des fictions (ainsi que des analogies) qui relèvent d'activités rationnelles abstraites (en droit, en sciences) et non de l'imagination au sens strict. Seul l'adjectif « imaginaire » conserve cette connotation d'irréalité. Le terme de fiction est cependant très fréquent dans la philosophie analytique et la sémiotique qui reposent sur une opposition réel-fictif ;

- thématique : terme particulièrement utilisé en littérature comparée sous l'influence anglo-saxonne. À travers l'étude de thèmes et motifs (la thématologie) on veut dégager la matière et les formes expressives des œuvres. La thématique permet bien d'accéder à l'imaginaire d'un texte, mais sans en retenir toutes les dimensions, d'autant plus que la thématique se limite aux œuvres écrites [7].

Le terme peut aussi être précisé par rapport à ses contraires : le réel et le symbolique. L'irréel semble s'opposer au réel, mais il est souvent difficile de savoir si un contenu imaginaire n'a pas quelque réalité dans l'espace ou dans le temps. L. Boia montre bien que l'imaginaire est défini par ses structures internes plus que par ses référents et matériaux dont il est vain de déterminer le caractère réel ou non [8]. Quant au terme de symbolique, il semble s'opposer à l'imaginaire seulement dans certains usages logiques ou psychanalytiques. Ainsi pour J. Lacan, les désirs du sujet sont conditionnés par les choix opérés dans la chaîne des signifiants du langage, par le biais des métaphores et des métonymies [9]. Le désir relève de l'imaginaire tant que la relation du sujet à l'altérité (grand Autre et petit Autre) reste sous la dépendance d'un narcissisme primaire ou secondaire. Le stade symbolique apparaît par suite du refoulement, par lequel le sujet confronte l'imaginaire au réel. Mais ce sens spécifique d'imaginaire, limité à la régression fantasmatique, ne permet pas de restituer les emplois actuels bien plus larges, où l'imaginaire intègre le symbolique.

Il convient aussi de distinguer l'imaginaire de l'imagerie. Celle-ci désigne un ensemble d'images illustratives d'une réalité, le contenu de l'image étant tout entier déjà préinformé par la réalité concrète ou l'idée. L'imaginaire implique une émancipation par rapport à une détermination littérale, l'invention de contenus ou de valeurs nouveaux, décalée qui introduit la dimension symbolique. On pourra également différencier l'imaginaire d'une catégorie très spécifique, l'imaginal. Introduit par l'islamologue H. Corbin [10], ce terme désigne un monde qu'on qualifie en latin d'*imaginalis* et non d'*imaginarius*. Il s'agit de désigner par là, dans le domaine des spiritualités mystiques, des images visionnaires, dissociées du sujet,

qui ont une autonomie à mi-chemin du matériel et du spirituel, et qui servent à rendre présentes à la conscience des réalités ontologiques transcendantes.

Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés qui modifient ou enrichissent le réel perçu ou conçu.

2. La dimension verbo-iconique

Les imaginaires ne relèvent pas tous des mêmes supports ; ils comportent des dimensions langagières (récits mythiques, images poétiques), mais aussi des expressions visuelles (icônes religieuses, allégories politiques, cartes géographiques, clichés, etc.), composant une sorte de texture verbo-iconique dont les propriétés sont délicates à synthétiser du fait de l'hétérogénéité des deux registres. Bien plus, il n'est pas évident que les propriétés de ces deux médias soient toujours compatibles et n'entraînent pas une divergence forte entre deux types d'imaginaires [11]. La fonction langagière comprend en effet une entité spécifique d'image, dont les équivalences structurelles ou fonctionnelles avec l'image visuelle font problème. L'expérience scopique de l'œil, qui nous fournit des représentations analogiques des objets, et l'expérience de verbalisation, liée initialement à la voix, qui se substitue au réel par les signes conventionnels et abstraits de la langue, constituent, en effet, deux sources et registres nettement différenciés d'information et d'expression de l'homme.

Beaucoup d'indices incitent d'abord à relever une opposition vive entre les deux registres. Sur le plan neurobiologique, on ne peut exclure une certaine bipolarité dans l'activité mentale entre les fonctions langagières, qui reposent sur l'analyse abstraite (attribuée au cerveau gauche), et la visualisation qui comprend des activités intuitives (plutôt associées au cerveau droit). Sur un plan psychologique, il existe des types d'esprit visuels et des types verbaux qui ne recourent pas de la même manière aux images. L'expérience visuelle et l'imaginaire qui en dérive peuvent ainsi se trouver privilégiés parce qu'ils nous mettent en présence de la chose alors que l'image linguistique, même élevée à la plénitude de la métaphore ou du symbole, nous limite à un signe, qui se tient à distance de l'apparition sensible. Or, nulle transcription langagière ne peut

remplacer l'unicité de l'extase visuelle. De plus, celle-ci place le sujet dans une position de vision panoramique, synoptique, où tout se donne, au moins au premier regard, instantanément, alors que l'image linguistique reste assujettie à la linéarité du discours, à la temporalité du signe. À l'inverse, l'expression langagière, bien qu'elle nous coupe de l'immédiate présence du monde, se révèle d'un usage plus souple et universel que la seule représentation analogique perceptive. L'expression langagière, fondée sur une combinaison d'éléments articulés à un double niveau (phonèmes et monèmes), permet une création indéfinie de nouveaux signes qui ne cessent d'obéir à des règles opératoires (logique, grammaire, etc.), assurant ainsi un renouvellement constant d'images.

Ces différenciations entre imaginaires visuel et langagier donnent lieu à des renforcements normatifs dans les différentes traditions culturelles. L'expression iconographique des croyances, en particulier religieuses, qui accompagne dans toutes les sociétés humaines, depuis la préhistoire, la transmission et le partage de récits poético-mythiques [12], peut être réprimée ou relayée par la primauté de la parole, d'autant plus que les religions monothéistes font remonter le texte révélé à un Verbe, une parole primordiale, émanée d'un dieu invisible et même irreprésentable. Le judaïsme valorise, avant tout, une culture du langage, qui va jusqu'à condamner l'image matérielle du divin pour sa propension à conduire les hommes à l'idolâtrie, à la confusion de l'image et de ce qu'elle représente [13]. À l'opposé, la défense culturelle de l'image optique s'accompagne d'une conscience des limites de l'expression linguistique, qui risque toujours de manquer de prise sur la réalité et sur les croyances, alors que les représentations visuelles, par le biais d'une construction spatiale, ouvrent un espace esthétique et herméneutique indéfini. La peinture a sur la littérature l'avantage de se prêter à une rêverie plus spontanée, moins conditionnée par la culture lettrée. Par là, l'image visuelle enrichit davantage l'imaginaire individuel ou collectif que les actes et les œuvres du langage.

Pourtant, il serait abusif de diviser ainsi trop fermement l'imaginaire en minimisant ce que l'on peut appeler une connivence verbo-iconique. À bien des égards, du point de vue individuel et collectif, on assiste à une continuité, à une complémentarité entre l'un et l'autre, voire à un renforcement mutuel. Beaucoup de techniques de communication, d'expression ou de création n'hésitent pas à conjuguer ensemble image visuelle et langage, comme l'illustrent la religion et les arts. Les sociétés sans écriture entretiennent leurs croyances et rites aussi bien par des signes graphiques, plus ou moins symboliques et chargés de sacralité, que par des récits mythiques qui circulent par

voie orale. L'imaginaire religieux monothéiste, du christianisme surtout, a recours à une vénération culturelle de l'Écriture sainte (la Bible), tout en développant un programme massif de représentations visuelles qui aboutit au triomphe de la peinture, religieuse d'abord, puis profane. Une des voies de créativité d'imaginaire les plus fécondes, depuis l'Antiquité grecque, passe précisément par la traduction d'un registre à l'autre. La formule d'Horace selon laquelle la poésie est semblable à une peinture (*Ut pictura poesis*) inspire une tradition esthétique de complémentarité verbo-iconique. Le rapprochement des expressions imagées peut, d'ailleurs, se faire différemment selon l'art de référence : soit la rhétorique des images prend modèle sur l'art pictural, soit en sens contraire, l'expression graphique est chargée de traduire la poétique d'un texte. Du premier point de vue, la rhétorique antique, pour accroître l'efficacité du discours, peut appliquer à la langue la fonction monstrative du visuel en modelant le discours comme un tableau. La technique de l'*ekphrasis*, source de créativité littéraire, constitue une technique rhétorique célèbre destinée à restituer la vie même d'un tableau, sur le modèle de Longus qui voulut « peindre » une scène de nymphes. Du second point de vue, l'imaginaire dérive du développement de la pensée verbale par une visualisation iconique, l'icône et l'écriture s'entrelaçant harmonieusement pour sceller le lien profond entre le visible et le lisible. La richesse de l'imaginaire, au Moyen Âge et à la Renaissance, vient sans doute de ce que l'expression langagière est accompagnée d'une image visuelle qui l'illustre ou la renforce (calligraphies figuratives, enluminures, emblèmes, devises et blasons, etc.). Le couplage des mots et des images visuelles constitue donc une technique fréquente dans les activités symboliques, artistiques et aujourd'hui publicitaires.

Ainsi, la fonction visuelle et la fonction langagière constituent certes deux embranchements divergents de la génération des images, sans que cette ramification n'entraîne de coupure définitive. Au contraire, les pratiques spontanées comme les systèmes esthétiques ont souvent cherché à ressouder par des codes d'équivalence, de correspondances ou d'homologies ces deux familles d'images, qui s'enracinent dans les couches les plus archaïques de la psyché.

3. Genèse

L'imaginaire désigne tout ce qui dans une conscience ne relève ni de la perception réaliste de ce qui est, ni de la conception intellectuelle opérant sous le contrôle du jugement et du raisonnement. On peut

présumer que, très tôt, l'enfant ne maîtrise pas encore, du fait de son immaturité physico-psychique, ni la perception objective qui nécessite le langage, ni évidemment la pensée abstraite. Son psychisme se doterait donc d'un imaginaire dès lors que ses vécus sensori-moteurs primitifs laissent la place à des représentations sensibles qui se détachent de la présence du réel. On peut dire que l'imaginaire apparaît comme « fonction symbolique », qui substitue à ce qui est présent une représentation concrète de ce qui est absent, de ce qui n'est plus ou n'est pas encore. Ses souvenirs proches, ses anticipations naissantes donnent corps chez le jeune enfant à des images qui, par agrégation et complexification, peuvent donner naissance à des ensembles irréels qui se laissent reconnaître à la capacité de l'enfant d'en faire des sources de comportements, dans le jeu de simulation, par exemple. La psychologie génétique [14] a ainsi distingué un stade sensori-moteur, un stade symbolique, qui précède un stade d'intelligence abstraite, impliquant la maîtrise des mots, des concepts et des nombres. S. Freud a aussi mis en évidence un jeu élémentaire du jeune enfant avec une bobine, lancée puis reprise, reproduisant un « *fort-da* », une allée et venue, qui symbolise l'absence puis la présence de la mère [15]. Rapidement, cet univers d'images de substitution du réel se greffe sur des objets transitionnels qui servent de support aux images, les jouets, allant d'un morceau de chiffon aux formes indéterminées à la poupée ou au véhicule, modèles réduits du monde réel.

Parallèlement, on peut tenter de reconstituer la naissance de l'imaginaire collectif de l'humanité lorsqu'elle fait place à des représentations dépassant la réalité aux-quelles on accorde croyance, parce que ces entités imaginaires viennent combler des désirs, des angoisses, ou des interrogations existentielles. On a pu considérer que l'image de soi en miroir, comme la vue du cadavre, suscitent la croyance en une identité individuelle qui excède la réalité physique (croyance en l'âme et à son existence indépendante du corps) ; de même les manifestations violentes des forces naturelles donnent l'indice de l'existence d'êtres surnaturels invisibles [16] au point que tel le chef charismatique est imaginé comme guidé par une force divine. De même la coexistence avec d'autres vivants – les animaux – peut donner lieu à des empathies et solidarités qui font croire en une interaction entre les êtres, en des partages d'éléments d'expérience humaine avec d'autres espèces (d'où la croyance que l'animal est dépositaire de forces voire de l'âme d'êtres humains) [17]).

L'imaginaire d'un individu ou d'un groupe se développe donc comme une formation de représentations et de croyances en des réalités qui excèdent le plan de l'expérience sensorielle et qui forment un monde

propre, qui peut nourrir des récits (mythes sociaux) et des comportements d'actualisation ou de manipulation sous forme de rites.

4. Activité et passivité

L'imaginaire est inséparable d'une invention, qui produit, entretient et renouvelle les images de l'imagination. Celle-ci constitue une faculté propre ou une intentionnalité propre de l'esprit ou de la conscience qui, à travers l'image, se donne des contenus de pensée différents du perçu concret et du pensé abstrait. Dépendante des sensations qui l'alimentent en partie au moins, mais en donnant un contenu nouveau, différent, plus pauvre ou plus riche, aux données de l'expérience, l'imagination se distingue aussi des pouvoirs de juger et de raisonner avec des concepts, qui sont des catégories générales, indépendantes de tout contenu particulier. L'imagination opère donc de manière consciente et active en dotant ses productions d'un certain degré de croyance, qui permet à ses contenus de se distinguer du perçu et du conçu. L'imaginaire suppose donc un état de conscience éveillée, qui adhère à des contenus actuels du psychisme, comme dans la rêverie, voire une volonté d'inventer autre chose comme dans la fiction intentionnelle.

On peut cependant admettre qu'une part de l'imaginaire n'engage pas un sujet conscient de soi, un *Cogito*, mais s'impose à nous au point qu'il envahit notre conscience en la dépossédant d'elle-même. Tel est le cas de l'imaginaire présent dans le rêve nocturne qui présuppose une conscience endormie et dont la conscience au réveil ne peut que reconstituer des traces. Tel est le cas aussi des associations d'images qui échappent à la volonté, et surtout des fantasmes qui surgissent sous la pression de pulsions ou de différentes configurations du corps (dans le cas des délires qui aliènent la conscience, souvent à la suite de dérèglements du corps, donc du cerveau, et qu'un traitement pharmacologique peut endiguer en libérant le sujet de ses visions et croyances subies).

On peut donc admettre que tout imaginaire comprend une part de productions émises par un sujet conscient mais aussi une part de stimuli, voire de contenus ou de croyances qui s'imposent contre sa volonté et qui peuvent prendre naissance dans un inconscient présumé (dans la psychanalyse freudienne, par exemple).

5. Degrés de croyance

L'imagination peut se limiter à faire naître des représentations imagées, souvenirs, anticipations par simples variations de profil du perçu, plaçant ainsi la conscience dans une suspension de la croyance immédiate dans le perçu. Reconnaître une histoire dans un tableau peint, en le distinguant de l'objet-support avec son cadre, est précisément reconnaître dans le monde perçu d'une paroi de musée une image (le chevalier et la mort d'une gravure de Dürer), en ayant conscience que ce n'est qu'une image-tableau qui n'est jamais confondue avec la réalité de ce qu'il représente. Le thème imagé peut déclencher dès lors de nouvelles pensées propres à cet imaginaire. Mais l'imaginaire adhère bien plus intensément à d'autres images en y projetant par exemple des désirs, ce qui attribue au représenté une valeur projective capable de modifier notre comportement en poussant à la réalisation d'un acte. Un objet de désir imaginé reste cependant posé comme une irréalité, accompagné de la conscience que l'image n'est qu'un substitut irréel de ce qui n'existe pas actuellement dans ma réalité. En adhérant davantage, le sujet peut s'identifier vraiment à son image, mimant des actions induites par l'identification, mais généralement de manière provisoire et intermittente. L'enfant ou l'acteur qui joue, agit ou parle comme son modèle mais peut à tout moment redevenir ce qu'il était en l'absence de ce qu'il met en jeu dans son imaginaire mis en scène. Mais on peut aussi accorder une foi entière à une entité imaginée, comme dans le comportement religieux où les êtres imaginaires sont représentés mentalement ou à l'aide d'images matérielles (tableaux, statues, fétiches), où le sujet fait « comme si » ces entités étaient réelles dans un monde invisible, sans que cela ne supprime une totale adaptation au réel le reste du temps. Néanmoins, dans le cas le plus extrême, l'adhésion à certains contenus imaginaires est si forte et intégrale que l'imaginaire remplace la réalité. Dans un délire, se prendre pour Napoléon et mimer son apparence et ses gestes dans le quotidien constitue une perte d'identité et signe l'aliénation de la personnalité.

Entre un scepticisme souriant et une identification sans limites s'étagent donc une variété d'attitudes qui confèrent au contenu de l'imaginaire une force et une capacité de modifier notre existence, nos pensées et nos comportements. La plupart du temps cependant, l'imaginaire donne naissance à une attitude de jeu qui consiste à faire place aux contenus imaginés, mais avec une pensée de derrière qui permet à tout moment de sortir du jeu ou du rêve et de reprendre une conduite adaptée au monde. L'imaginaire rend donc possible une mise en scène du « comme si », mais avec la possibilité de s'en distancier selon les besoins ou les désirs.

6. Niveaux de signification

Les contenus d'un imaginaire peuvent être plus ou moins pauvres ou riches selon que les significations des représentations ne renvoient qu'aux conditions empiriques momentanées (image d'un désir de ce qui nous manque) ou à des objets ou événements qui vivent d'une pluralité de significations et nous font participer à des pensées partagées et transmises (les mythes religieux). On peut distinguer dans l'imaginaire au moins trois plans ; celui de fantasmes projectifs où le sujet meuble son imaginaire de productions subjectives personnelles ; celui de tableaux-signes qui rendent sensibles d'autres réalités alternatives au perçu et au vécu (un être imaginaire idéal, un paysage peint ou rêvé) ; celui de mondes symboliques dont les contenus sont dotés de significations littérales mais aussi secondes, indirectes (les histoires mythiques peuvent se lire comme des histoires inactuelles, comme des métaphores de la vie, comme des leçons de sagesse ou comme des visions d'un autre monde surréel). L'imaginaire d'un être est généralement un ensemble composite de ces strates, qui alternent ou glissent les unes dans les autres, ce qui alimente en premier lieu les arts narratifs (littérature et cinéma).

7. Temporalités

L'imaginaire comprend des éléments atomisés ou des ensembles narratifs qui se développent selon la temporalité d'une histoire. Mais l'imaginaire est d'abord en rapport avec la temporalité propre du sujet imaginant. On peut activer d'abord un imaginaire au présent en présence du monde ; telle est la rêverie éveillée et poétique qui amplifie le perçu de nouvelles images associées ou symboliques, qui confèrent des charges affectives, des valeurs esthétiques et morales à ce que l'on perçoit. En ce sens, l'imaginaire n'est pas abolition de la perception mais très souvent surcharge, amplification ou simplification du perçu.

Les contenus de l'imaginaire ne se forment cependant pas exclusivement au contact du réel présent et perçu. Dotés de souvenirs, nous imaginons aussi avec notre passé, en ravivant des images anciennes à l'occasion de la rencontre avec des images au présent. Mais cette mémoire elle-même n'est pas seulement le résultat d'un enregistrement passif d'informations authentiquement vécues, elle est déjà une mémoire retravaillée, réécrite par l'imagination. Nos souvenirs sont en partie vrais et en partie imaginaires et notre passé, dont nous pouvons avoir la nostalgie, peut nous renvoyer autant à

l'enfance biographique qu'à une enfance mythique immémoriale. L'imaginaire est donc conditionné par la mémoire mais participe aussi à la structuration des souvenirs. Ainsi, notre mémoire constitue une réserve d'imaginaires que nous pouvons faire vivre contre la pression du présent ou l'inconnu de l'avenir. Cet imaginaire personnel est bien plus qu'une mémoire informée, il est une véritable reconstruction narrative qui peut prendre la forme d'un mythe personnel, comme l'attestent les récits de vie qui mêlent souvent données objectives et mythifications, voire mystifications.

Enfin, une des sources de développement de l'imaginaire vient de ce qui n'a pas encore eu lieu. L'avenir contient ainsi une infinité de possibles que nous pouvons anticiper, visionner, simuler, désirer ou craindre. Chaque fois, nous produisons des contenus irréels qui nous permettent d'affronter le futur en l'intégrant dans notre présent, positivement ou négativement. Généralement, un seul des possibles imaginés se réalise, voire aucun d'eux. Il se peut aussi que nous puissions, avec le concours de la chance, réaliser nos rêves, l'imaginaire anticipé devenant alors réalité.

Cette triple temporalité qui s'entrecroise dans l'imaginaire individuel se retrouve dans l'imaginaire social. Le présent est tissé d'imaginaires à travers le religieux, le politique, le médiatique. Chaque peuple reconstitue une histoire quelque peu mythique qui lui permet de se doter d'une identité nationale. Enfin, les projets et actions collectives sont médiés par des horizons d'attente, des désirs du futur et des peurs du lendemain que l'imaginaire se charge de visualiser par des idéaux, des plans, des utopies et des mythes. L'imaginaire est bien une force de représentation qui confère leurs pleines réalité et efficence aux trois dimensions du présent, du passé et de l'avenir.

II. Théories contemporaines de l'imaginaire

La description systématique de l'imaginaire humain, individuel et collectif, est le fait d'un grand nombre de disciplines, mais l'avancée décisive, réalisée dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, tient moins à une accumulation de données nouvelles qu'à une théorisation à proprement parler philosophique. Car seule une théorie philosophique de l'esprit, des niveaux des représentations et des niveaux de réalité, qui prend racine dans les plus anciennes métaphysiques occidentales

(néoplatonisme, hermétisme, etc.), pouvait permettre de fonder de nouvelles méthodes d'analyse, qui sont ensuite appliquées par les sciences humaines à des objets particuliers, de sociologie, de psychologie des profondeurs, etc. La compréhension de la nature de l'imaginaire est donc conditionnée moins par une terminologie ou une typologie que par un travail de fond qui est inséparable des méthodes récentes de la philosophie (structuralisme, phénoménologie et herméneutique).

À première vue, les domaines de l'image, de l'imagination et de l'imaginaire ne constituent pas des objets privilégiés de la philosophie contemporaine. Celle-ci s'est surtout illustrée par un intellectualisme vigoureux, qui a culminé dans la pensée structuraliste (C. Lévi-Strauss, J. Lacan, M. Foucault, etc.), et par une école phénoménologique, soucieuse surtout de restaurer la primauté du sensible à travers la perception (M. Merleau-Ponty). S'il est vrai que J.-P. Sartre avait, à la suite de H. Bergson, consacré deux ouvrages à l'imagination et à l'imaginaire [18], il n'a guère modifié les présupposés traditionnels puisqu'il assimile toujours l'imagination à une visée néantisante de la conscience et l'imaginaire à un irréel. Généralement d'ailleurs, la philosophie contemporaine est restée l'héritière d'une tradition remontant au xvii^e siècle, qui appréhende l'imagination comme une activité de production de fictions, qui trouve sa légitimité principale dans le domaine de l'art. Cette tradition de pensée est probablement responsable d'un manque de curiosité et d'exigences conceptuelles, qui a empêché de procéder à des différenciations catégorielles des images et des activités de l'imagination aussi fines que pour les activités perceptives et surtout intellectuelles. Car la sphère des images, qui comprend aussi bien des processus que des œuvres, ne peut vraiment être pensée que si l'on a, au préalable, évité de confondre des processus et des représentations fort hétérogènes. Une approche philosophique de l'imaginaire reste donc inséparable à son tour d'un travail épistémologique de description, de classification et de typification des multiples visages de l'image.

Durant le dernier demi-siècle (1940-1990), nombreuses ont été les contributions philosophiques de J.-P. Sartre, G. Bachelard, R. Caillois, C. Lévi-Strauss, P. Ricœur, G. Durand, H. Corbin, G. Deleuze, J. Derrida, J.-F. Lyotard, M. Serres, etc. Elles ont bénéficié d'un contexte intellectuel favorable dû en particulier à de nouvelles références et orientations, même si elles sont restées longtemps modestes ou marginales : d'abord les retombées de l'esthétique surréaliste qui a permis, parallèlement à la lente diffusion de la psychanalyse freudienne en France, de promouvoir des pratiques imaginatives qui remontent au romantisme, voire à l'occultisme ; l'intérêt ensuite pour

la psychosociologie religieuse, à travers l'impact de la pensée d'É. Durkheim d'abord, puis des travaux de phénoménologie religieuse (M. Eliade) et même de psychologie religieuse (école jungienne) ; enfin la lente progression d'un néokantisme, qui tient pour acquis le statut transcendantal de l'imagination et sa participation à la constitution d'un sens symbolique (E. Cassirer, M. Heidegger). Il n'est pas étonnant dès lors que l'imagination et l'image aient pu être intégrées dans de nouvelles méthodes ou démarches philosophiques, même si chacune d'elles déploie des postulats et des modèles d'analyses différents : la phénoménologie, issue de E. Husserl, consacre l'imagination comme intentionnalité capable d'une visée eidétique (de l'essence des choses), l'herméneutique attribue aux images une fonction expressive de sens, à certains égards plus féconde que le concept (M. Heidegger, H.-G. Gadamer, P. Ricœur, etc.), les débats introduits par l'école de Francfort (E. Bloch) obligent à prendre en compte mythe et utopie dans l'histoire sociopolitique. Quant aux plus récents travaux de philosophie et de sciences cognitives, ils revalorisent aussi bien la métaphore que les représentations visuelles. Dans ce contexte, on peut cependant privilégier quatre œuvres particulièrement créatives, qui viennent renouveler la compréhension de l'imagination et de l'imaginaire : G. Bachelard, G. Durand, P. Ricœur et H. Corbin.

1. Gaston Bachelard

Il va, bien plus que J.-P. Sartre, témoigner de l'omniprésence de l'image dans la vie mentale, lui attribuer une dignité ontologique et une créativité onirique, sources du rapport poétique au monde. Pour G. Bachelard, en effet, le psychisme humain se caractérise par la préexistence de représentations imagées, qui, fortement chargées d'affectivité, vont d'emblée organiser son rapport au monde extérieur. La formation du Moi peut suivre dès lors deux voies opposées : dans la première direction, le sujet acquiert peu à peu une rationalité abstraite en inversant le courant spontané des images, en les épurant de toute surcharge symbolique ; dans la deuxième direction, il se laisse entraîner par elles, il les déforme, les enrichit pour faire naître un vécu poétique, atteignant sa plénitude dans la rêverie éveillée. L'analyse de l'imaginaire peut donc s'effectuer soit par une voie négative, dans la science, qui appréhende l'image plutôt comme obstacle épistémologique, soit selon une approche positive, sous forme de poétique générale, qui la saisit plutôt comme une source créatrice. Les images, qui s'imposent comme obstacles pour l'abstraction, se révèlent, en revanche, positives pour la rêverie, qui est ainsi comme l'exact opposé de la science car « les axes de la poésie et de la science

sont d'abord inverses » [19]. La puissance de l'imagination, au sens de faculté de déformer les images, s'enracine, en fait, dans les profondeurs de l'être :

- d'abord, les images, loin d'être des résidus perceptifs passifs ou nocturnes, se présentent comme des représentations dotées d'une puissance de signification et d'une énergie de transformation. Proche des analyses de C. G. Jung (après avoir adopté plutôt les hypothèses freudiennes), Bachelard situe les racines de l'imagination dans des matrices inconscientes (les archétypes), qui se dissocient elles-mêmes selon deux polarités, masculine (*Animus*) et féminine (*Anima*), qui modifient le traitement des images soit dans un sens volontariste de lutte, soit dans un sens plus pacifique de réconciliation. Loin d'être refoulées, comme pour Freud, ces images sont ensuite transformées par une conscience perceptive en images nouvelles au contact des éléments matériels du monde extérieur ;
- ensuite, les images se chargent de significations nouvelles, non subjectives, au contact des substances matérielles du cosmos qui leur servent de contenu. Nos images s'enrichissent et se nourrissent en effet de la symbolique des quatre éléments (terre, eau, air et feu), qui fournissent des « hormones de l'imagination », qui nous font « grandir psychiquement » [20]. Ainsi l'imagination, si elle est bien profondément liée à l'inconscient personnel du rêveur, se présente avant tout, du point de vue de son contenu, comme une imagination matérielle, dont les rêveries la relient intimement au cosmos (« Nous sommes emportés dans la recherche imaginaire par des matières fondamentales, par des éléments imaginaires, qui ont des lois idéalistiques aussi sûres que les lois expérimentales » [*Ibid.*, p. 13]) ;
- enfin, les images trouvent leur dynamique créatrice dans l'expérience du corps, par exemple, l'activité physique d'expression linguistique ou du travail musculaire à travers ses mouvements, ses rythmes, la résistance des matières travaillées par le geste et finalement la conscience temporelle discontinue, qui est faite d'instantanés successifs et novateurs, entraînés par un rythme.

2. Gilbert Durand

Il va contribuer à amplifier les acquis bachelardiens en se situant au

niveau d'une anthropologie générale et va systématiser une véritable science de l'imaginaire. Dans le sillage de l'anthropologie d'E. Cassirer et de la poétique de G. Bachelard, il place au cœur du psychisme une activité de « fantastique transcendantale ». L'imaginaire, essentiellement identifié au mythe, constitue le premier substrat de la vie mentale, dont la production conceptuelle n'est qu'un rétrécissement. Bien qu'il se démarque de G. Bachelard, en contestant en particulier l'antagonisme de l'imaginaire et de la rationalité, G. Durand renoue avec ses orientations en montrant combien les images se greffent sur un trajet anthropologique, qui commence au plan neurobiologique pour s'étendre au plan culturel. Ainsi, la formation des images s'enracine dans trois systèmes réflexologiques qui dessinent l'infrastructure de la syntaxe des images : les réflexes posturaux qui régissent la station verticale, les réflexes digestifs, d'ingestion et d'expulsion des substances, et les postures sexuelles, qui sont déterminées par une rythmique corporelle, constituent les principales classes de formation des images [21].

L'imaginaire, ainsi enraciné dans un sujet complexe, non réductible à ses perceptions, ne se développe cependant pas autour d'images libres, mais il leur impose une logique, une structuration, qui fait de l'imaginaire un « monde » de représentations. G. Durand élargit l'échantillon de l'imaginaire à l'ensemble des productions culturelles (œuvres d'art, mythes collectifs, etc.) pour y mettre en évidence une triple logique de « structures figuratives », propre à l'*Homo sapiens*, qui est aussi *Homo symbolicus*. Soucieux de dégager une troisième voie entre le structuralisme, qui privilégie le formalisme (mis en œuvre par C. Lévi-Strauss) et l'herméneutique (illustrée par P. Ricœur) qui accentue la manifestation subjective du sens, G. Durand soutient que l'imaginaire doit son efficacité à une liaison indissoluble entre, d'une part, des structures, qui permettent de réduire la diversité des productions singulières d'images à quelques ensembles isomorphes, et, d'autre part, des significations symboliques, réglées par un nombre fini de schèmes, d'archétypes et de symboles. L'expression privilégiée des images se rencontre dans le mythe, qui génère les images en suivant la séquence linguistique : verbe, substantif et adjectif, la fonction de substantivation nominale étant tenue pour secondaire par rapport au verbe, véritable matrice archétypique [22], ou par rapport aux attributs, qui déclinent la pluralité intrinsèque du sujet (du nom divin par exemple). Dès lors, l'étude de l'imaginaire permet de dégager une logique dynamique de composition d'images (narratives ou visuelles), selon deux régimes ou polarités nocturnes ou diurnes, qui donnent naissance à trois structures polarisantes : une structure « mystique » qui induit des configurations d'images obéissant à des

relations fusionnelles, une structure « héroïque ou diaïrétique », qui installe entre tous les éléments des clivages et des oppositions tranchées, enfin une structure « cyclique, synthétique ou disséminatoire », qui permet de composer ensemble dans un « tempo » englobant les deux structures antagonistes extrêmes.

On peut dès lors rendre intelligibles les configurations d'images, propres à des créateurs individuels, à des agents sociaux ou à des catégories culturelles, en repérant les figures mythiques dominantes, en identifiant leur typologie et en recherchant des cycles de transformation de l'imaginaire. La « mythocritique » vise d'abord à dégager dans les œuvres, en ayant recours, au besoin, à des méthodes de quantification (établissement d'un quorum de mythes), les décors, les thèmes redondants, les mythes caractéristiques, afin de cerner le mythe directeur sous-jacent. « La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place ou, au contraire, accentue tel ou tel mythe directeur en place. » [23]. La « mythanalyse » élargit l'enquête à l'ensemble des productions culturelles pour en opérer une sorte de psychanalyse des images dominantes afin d'établir une topique spatio-temporelle de l'imaginaire. Elle permet d'établir le diagramme des mythes dominants d'une époque, la diversification de la matrice selon des « bassins sémantiques », qui infléchissent les structures invariantes vers des variations épiphénoménales, à la manière de styles propres, et même des modèles de transformations diachroniques, les mythes dominants se trouvant soumis à des actualisations et à des potentialisations successives, selon un rythme approximatif de trois générations. Le modèle d'évolution spatio-temporelle d'un courant mythogénique se développe, selon une métaphore d'inspiration fluviale, selon six phases, qui permettent de décrire l'évolution d'un imaginaire culturel.

3. Paul Ricoeur

Par sa philosophie du langage et des œuvres littéraires, il va privilégier la « compréhension » et l'interprétation des signes par rapport aux seules fonctions logiques de l'« explication » qui domine les savoirs scientifiques. Il enracine l'ensemble des opérations réflexives du sujet dans une poétique langagière (la métaphore vive) et dans la conduite narrative qui permet, au moyen de la mise en scène mythique

(*mimesis*), de produire le sens temporel de toutes les actions humaines. Du côté de la réception, Ricoeur fait de l'accès esthétique aux œuvres une occasion de réinterprétation du sens, qui permet à chaque sujet de reconstruire sa propre existence autour de dimensions symboliques. Cette activité de redescription de la réalité rend possible une poétique de l'action sociale qui s'exprime en particulier dans l'utopie en tant que projection dans des possibles. Par cette ouverture au champ politique, l'imagination, en tant que « fonction générale du possible pratique », participe à un dynamisme de l'agir collectif.

De ce point de vue, le paradigme herméneutique repose sur un double déplacement du modèle de formation d'une pensée vraie [24]). D'une part, certains contenus d'expérience, par exemple, des signes culturels (texte poétique ou religieux, tableau) ne se livrent pas tout entier dans leur contenu intuitif, à la manière d'un objet naturel ou idéal. Une image poétique ou un récit symbolique excède son contenu littéral, immédiatement accessible, parce qu'il est composé d'une pluralité emboîtée de significations. Appréhender le sens de l'image implique donc, au-delà du sens immédiat, un dévoilement du sens indirect et caché, dont seule une partie superficielle est présente dans l'intuition première. Autrement dit, le représenté loin d'être clair et distinct, à la manière d'une évidence, se tient dans un clair-obscur opaque. Symétriquement, le sujet pensant ne saurait, dans ce cas, espérer accéder à la saisie vraie de la représentation, coïncider absolument avec le contenu représenté, en se laissant seulement affecter par son contenu ou en le déterminant au moyen d'une opération de jugement de l'entendement. Au contraire, rendre intelligible l'image oblige à l'appréhender indirectement, à la pénétrer dans sa profondeur, à interpréter ses différents niveaux de sens, ce qui exige une orientation particulière et un savoir préalable, sous peine de ne pas en percevoir les sens latents, faute de les présupposer (ce que P. Ricoeur nomme le « cercle herméneutique »). L'herméneutique valorise donc un type de représentations qui échappe à l'immédiateté et à la transparence et qui exige un engagement actif du sujet dans l'exploration des plans médiats. En ce sens, si l'image constitue pour l'herméneutique le champ par excellence de cette démarche de connaissance particulière, celle-ci ne peut qu'y gagner une réévaluation sans précédent du fait de la reconnaissance de sa complexité et de sa richesse intrinsèques.

4. Henry Corbin

Héritier de l'herméneutique de Heidegger, il s'inscrit surtout dans la tradition de la phénoménologie issue de Husserl, dont il applique les

grands principes à la conscience religieuse tournée vers le suprasensible et non plus seulement vers la perception sensible. Étudiant les grands textes des expériences mystiques et visionnaires des Perses zoroastriens et des musulmans chiites, il redécouvre une forme d'imagination métapsychologique par laquelle la conscience fait l'expérience d'un monde d'images autonomes, nommé « imaginal », qui constituent autant de présentations sensibles d'un monde intelligible. Avant lui, de larges courants de la philosophie religieuse (R. Otto) ou de la religion comparée (Van der Leeuw, M. Eliade) se sont approprié la méthode phénoménologique pour décrire, du point de vue des événements de conscience, les phénomènes constitutifs de la vie religieuse. Les images des dieux, les représentations d'objets tenus pour sacrés, ne peuvent être comprises que si l'on restitue l'attitude spécifique de la conscience symbolique, qui vise précisément, à travers une forme visible, une surréalité invisible. Ainsi, on fait place à un type de représentations qui excède la manifestation des choses naturelles, et qui concerne le dévoilement, dans le psychisme ou dans l'âme, de réalités perceptives qui ne peuvent être réduites à des fictions ou à des hallucinations.

H. Corbin a ainsi établi comment ces textes spirituels reposent sur une hiérarchie métaphysique de trois niveaux de réalités : celui d'un monde intelligible, de l'Un divin, celui d'un monde sensible auquel nous appartenons par notre corps, enfin celui d'une réalité intermédiaire en laquelle le monde intelligible se manifeste selon des figures concrètes (paysages, personnages, etc.). Le premier est accessible seulement par l'intelligence pure, le deuxième par la seule perception sensorielle, le troisième par une imagination visionnaire. On ne peut donc comprendre les images de ce monde intermédiaire qu'en distinguant, phénoménologiquement, deux types d'images : celles appartenant à une imagination psychophysiologique, inséparable de notre condition incarnée, qui permet de créer des fictions irréelles à partir du réel, et celles produites par une imagination créatrice vraie, séparable du sujet, autonome et subsistante en soi, qui permet d'offrir à la conscience intuitive des représentations non plus imaginaires mais « imaginales », aussi éloignées que possible de tout « psychologisme ». Ainsi les espaces paradisiaques, les Cités divines, les anges, qui fleurissent dans les textes religieux visionnaires, constituent en fait des manifestations imaginales indirectes de l'Absolu divin. La description phénoménologique de ces visions met donc en évidence, à côté du réel et de l'irréel, une réalité imaginale, un monde propre où l'esprit se corporalise et où les corps se spiritualisent (*mundus imaginalis*). La conscience est dès lors le lieu d'une expérience intérieure de corps

spirituels (ou corps de résurrection) et d'esprits se « typifiant » en des corps immatériels. Inversement, à travers ces images, l'imagination spirituelle va pouvoir se détacher de sa dépendance au monde matériel pour se transformer elle-même avant d'accéder à la vision directe de Dieu. L'âme peut se trouver en présence de représentations de réalités immatérielles mais sensibles (temps et espaces), qui vont lui permettre, par un acte spirituel herméneutique, de remonter vers des archétypes. Les êtres imaginaires, Anges ou Maîtres spirituels, ne sont plus à proprement parler des analogies d'idées du monde intelligible, mais de réelles personnifications.

Malgré leurs divergences, ces quatre contributions majeures ont permis de jeter les fondements d'une nouvelle théorie de l'imagination et de l'imaginaire, qui peuvent être tenus pour des acquis solides. On peut en dégager quelques grandes lignes :

- les représentations imaginées ne se ramènent pas toutes à des agrégats de représentations d'origine empirique, reliés par de simples lois associationnistes. L'imaginaire obéit à une « logique » et s'organise en structures dont on peut formuler des lois (G. Bachelard, C. Lévi-Strauss, G. Durand). Le caractère opératoire des trois structures (mystiques, diairétiques et synthétiques) dégagées et mises à l'épreuve par G. Durand, permet même de définir un « structuralisme figuratif », qui compose ensemble formalisme et significations ;
- l'imaginaire, tout en se greffant sur des infrastructures (le corps) et superstructures (les significations intellectuelles et culturelles), est l'œuvre d'une imagination transcendante qui est indépendante, en grande partie, des contenus accidentels de la perception empirique. Les rêveries, pour G. Bachelard, comme les mythes pour G. Durand, confirment le pouvoir d'une « fantastique transcendante », qui désigne depuis Novalis un pouvoir figuratif de l'imagination qui excède les limites du monde sensible ;
- les œuvres de l'imagination produisent aussi des représentations symboliques où le sens figuré originel active des pensées ouvertes et complexes, que seule la rationalisation après coup ramène au sens univoque. L'imagination est bien une activité à la fois connotative et figurative qui donne à penser plus que ce que la conscience élabore sous le contrôle de la raison abstraite et digitale (P. Ricœur) ;
- l'imaginaire est inséparable d'œuvres, mentales ou

matérialisées, qui servent à chaque conscience pour construire le sens de sa vie, de ses actions et de ses expériences de pensée. À cet égard, les images visuelles et langagières contribuent à enrichir la représentation du monde (G. Bachelard, G. Durand) ou à élaborer l'identité du Moi (P. Ricœur). Ainsi, l'imagination apparaît bien, ce que Sartre avait entrevu, comme un mode d'expression de la liberté humaine confrontée à l'horizon de la mort (G. Durand) ;

- enfin, l'imaginaire se présente comme une sphère de représentations et d'affects profondément ambivalente : il peut aussi bien être source d'erreurs et d'illusions que forme de révélation d'une vérité métaphysique. Sa valeur ne réside pas seulement dans ses productions mais dans l'usage qui en est fait. L'imagination oblige bien alors à formuler une éthique, voire une sagesse des images.

Notes

[1] C. Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan Université, 2000, p. 7-8.

[2] Voir notre analyse dans *L'Imagination* Puf, coll. « Que sais-je ? », 1995(épuisé).

[3] Pour une critique du recours aux mentalités, voir Geoffrey E. R. Lloyd, *Pour en finir avec les mentalités*, La Découverte, coll. « Poche », 1996, qui ne défend pas pour autant la catégorie d'imaginaire

[4] Une analyse plus complète dans notre *La Vie des images*, 2^e éd. Presses universitaires de Grenoble, 2001, chap. V et VI

[5] Voir M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, 1969.

[6] F. Araujo, in J. Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, 1998, p. 302. Sur les rapports entre idéologie et mythe voir J. Servier, *L'Idéologie*, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1992.

[7] Une mise au point par P. Brunel, in J. Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit.

[8] L. Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, 1998, : « L'imaginaire se mêle à la réalité extérieure et se confronte à elle ; il y trouve des points d'appui ou, par contre, un milieu hostile ; il peut être confirmé ou répudié. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui.

- Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante, disposant de ses propres structures et de sa propre dynamique. », (L.Boia, *Ibid.*, , p. 16.)
- [9] Pour J. Lacan, voir P. Juranville, *Lacan et la philosophie*, Puf, 2004.
- [10] H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, 1958.
- [11] Pour un développement de ce point voir notre *Philosophie des images*, Puf, 2^e éd.2001, p. 17 sq.
- [12] A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, I et II, Albin Michel, rééd., 1991.
- [13] Sur l'iconoclasme, voir A. Besançon, *L'Image interdite*, Fayard, 1994.
- [14] Voir entre autres J. Piaget, *La Formation du symbole chez l'enfant*, Puf, coll. « Quadrige », 2003.
- [15] S. Freud, « Au-delà du principe du plaisir », in , *Essais de psychanalyse*, Payot, 2004.
- [16] M. Eliade, a illustré comment les kratophanies cosmologiques sont sources du sacré et du religieux : *Traité d'histoire des religions*, Payot, 2004.
- [17] P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005.
- [18] J.-P. Sartre, *L'Imagination*, Puf, 1950, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940.
- [19] G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, coll. « Idées », Dunod, 1992.
- [20] G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, J. Corti, p. 19.
- [21] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, rééd., Dunod, 1992.
- [22] Voir G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, 1996.
- [23] G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, 1979, p. 313.
- [24] P. Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, Le Seuil, 1969.

Chapitre II

Méthodes, structures, transformations

Du fait de la pluralité de ses aspects et de ses contenus, l'imaginaire a fait l'objet de méthodes d'identification et de description de ses contenus inévitablement disparates. En un sens, l'ensemble des sciences humaines a apporté des contributions, souvent dans le désordre et dans l'ignorance de toute complémentarité interdisciplinaire. Psychanalyse, littératures, anthropologie culturelle, sociologie des médias, etc., ont accumulé méthodes et savoirs partiels. Quelques œuvres ont commencé à dégager un point de vue synthétique dans le cadre d'une anthropologie générale (comme celle de Gilbert Durand), mais le chantier reste largement ouvert et inachevé. On peut cependant tenter de dégager quelques voies d'approche et résultats convergents, qui permettent de soutenir que l'imaginaire (d'une œuvre, d'un créateur, d'un peuple, d'une époque), loin d'être un ensemble anarchique, chaotique, fait d'associations hétéroclites d'images, obéit à des structures et connaît une histoire marquée par un jeu subtil de constantes et de variations dans le temps.

I. Conditions et méthodes d'approche

1. Critères d'analyse

Des nombreux travaux des sciences humaines, on peut dégager quelques règles d'analyses, qui font l'objet d'un consensus significatif, en particulier dans le réseau des centres de recherche sur l'imaginaire, lié à l'école française de Grenoble. Comme toute image isolée ou en composition (tableau, récit) l'imaginaire comporte un versant représentatif et donc verbalisé et un versant émotionnel, affectif qui touche le sujet [1]. L'imaginaire est donc plus proche des perceptions

qui nous affectent que des conceptions abstraites qui inhibent la sphère affective. Il n'y a, d'autre part, imaginaire que si un ensemble d'images et de récits forme une totalité plus ou moins cohérente, qui produit un sens autre que local et momentané. L'imaginaire est du côté de ce qu'on appellera holistique (totalité) et non de l'atomistique (élément). L'imaginaire peut être décrit littéralement (thèmes, motifs, intrigues, décor) mais aussi donner lieu à des interprétations puisque les images et récits sont généralement porteurs d'un sens second indirect. À l'instar du mythe qui déplace le contenu d'un discours, l'imaginaire fabule, mais son contenu peut être « redressé » pour être restitué dans ses mobiles, ses sources, ses intentions. S. Freud, un des premiers, a forgé une méthode d'analyse de l'imaginaire des rêves nocturnes [2]. Supposant qu'ils avaient un sens, malgré un contenu opaque ou absurde, il met au point une décomposition des éléments pour retrouver les significations primaires. De manière générale, les différents constituants d'un imaginaire (temps, espace, personnage, action, etc.) peuvent donner, après interprétation, des indications précieuses sur le sujet imaginant qui se sert de ces opérateurs pour exprimer des affects, des idées, des valeurs. L'étude de l'imaginaire comme monde de représentations complexes doit donc porter sur le système des images-textes, sur leur dynamique créatrice et leur prégnance sémantique, qui rendent possible une interprétation indéfinie, et enfin sur leur efficace pratique et leur participation à la vie individuelle et collective.

2. Deux conceptions

La définition de l'imaginaire prend une acception différente selon l'importance que l'on accorde à chaque type d'imagination qui le sous-tend, imagination seulement reproductrice (mémoire, qui donne lieu à de l'imagerie), imagination fantasmagorique qui foment des fantaisies (*fantasy*), et une activité vraiment symbolique (au sens de l'*Einbildungskraft* du romantisme allemand). Cette distinction entre différents produits de l'imagination est faite même par ceux qui semblent peu favorables à l'imaginaire. Ainsi Descartes distingue-t-il entre les images involontaires qui résultent de l'impression des esprits animaux par des traces externes (rêves nocturnes, rêveries éveillées) et des images qui sont élaborées délibérément et cultivées comme un trésor intérieur (*Les Passions de l'âme*, n° 21). Cet imaginaire, celui « des palais enchantés et des chimères », est représenté « par l'âme, sans objets extérieurs, et pour ainsi dire toutes fenêtres closes » (*Entretien avec Burman*).

En fait, les théories de l'imaginaire oscillent entre deux conceptions principales :

- l'une, restreinte, désigne l'ensemble statique des contenus produits par une imagination (définie par ailleurs comme faculté) et qui tendent à acquérir une certaine autonomie, par répétition, par récurrence, pour former à la limite un ensemble cohérent (la mémoire comme ensemble de souvenirs passifs est une part importante de notre imaginaire). Ainsi pour H. Védrine, l'imaginaire, c'est « tout un monde de croyances, d'idées, de mythes, d'idéologies, dans lequel baignent chaque individu et chaque civilisation. [3] » L'imaginaire est compris comme un tissu d'images passives et surtout neutres, n'étant dotées d'aucune existence véritable. Seule l'imagination se voit investie de propriétés créatrices. C'est pourquoi l'imaginaire se voit défini souvent négativement, par exemple, dans la pratique des historiens : pour H. Le Goff, l'imaginaire n'est ni une représentation de la réalité extérieure, ni une représentation symbolique, ni une idéologie [4]. « Le domaine de l'imaginaire est constitué par l'ensemble des représentations qui débordent la limite posée par les constats de l'expérience et les enchaînements déductifs que ceux-ci autorisent » [5];
- l'autre, qu'on peut nommer élargie, intégrant en quelque sorte l'activité de l'imagination elle-même, désigne les activités de groupement systémique d'images en tant qu'elles comportent une sorte de principe d'auto-organisation, d'autopoïétique, permettant d'ouvrir sans cesse l'imaginaire à de l'innovation, à des transformations, à des recreations. Selon J. Thomas, l'imaginaire est « un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles. [6] » Pour C.-G. Dubois, l'imaginaire est « le résultat visible d'une énergie psychique, formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif. [7] » Cette créativité de l'imaginaire repose en fait sur la reconnaissance d'une force intrinsèque de certaines images et d'une puissance d'animation de l'imagination. Depuis l'Antiquité et surtout à la Renaissance, se trouve valorisée la capacité des images (et donc de l'imaginaire) de vivre par elles-mêmes et d'engendrer des effets propres. Pour Paracelse : « L'âme est une source de force qu'elle dirige elle-même en lui proposant par son imagination un but à réaliser. Les idées que nous concevons deviennent des centres de force qui peuvent agir et exercer une influence. » [8]. Les romantiques reprennent cette conception, Cudworth parlant de *plastic power* ou Coleridge d'*esemplastic power* capable de façonner des formes.

G. Bachelard reste dans cette lignée en affirmant : « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, c'est imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. » [9]. C'est pourquoi le philosophe G. Simondon peut soutenir que « les images apparaissent comme des organismes secondaires au sein de l'être pensant : parasites ou adjuvantes, elles sont comme des monades secondaires habitant à certains moments le sujet, et le quittant à certains autres ». [10].

On est donc bien en présence de deux traditions sémantiques, qui correspondent en un sens à l'opposition bergsonienne entre système statique clos et système dynamique ouvert. L'imaginaire tantôt désigne le produit, les œuvres de l'imagination en tant que faculté mentale, généralement associée à un jugement méfiant sur leur pseudoconsistance, tantôt il confond les produits avec l'imagination elle-même en tant qu'il retient de la faculté un dynamisme, une puissance poïétique des images, symboles et mythes. Le succès du terme d'imaginaire dans notre période postmoderne s'explique sans doute aussi par la tendance à faire disparaître le sujet comme auteur de ses représentations, au profit de processus de simples jeux (de textes, d'images, etc.), qui par combinatoire et déconstruction engendrent indéfiniment de nouveaux effets de signification (J. Derrida, G. Deleuze, etc.). Les processus de l'imaginaire renvoient alors moins à une activité autopoïétique qu'à un modèle aléatoire et ludique d'événements de langage et d'images.

3. Options épistémologiques

Les méthodes générales d'étude de l'imaginaire ont été mises au point dans diverses disciplines (critique littéraire, anthropologie, psychanalyse, philosophie, sciences religieuses, etc.). La plupart de ces méthodes entremêlent plusieurs types d'approche, qui oscillent entre deux types de traitement :

- la sémiotique structurale : elle s'est développée grâce à la linguistique et à la critique littéraire pour expliquer la mise en œuvre des images dans le mythe, le roman, la poésie ou le théâtre. Elle a considéré l'imaginaire littéraire comme déterminé par les signes linguistiques, par leurs propriétés combinatoires et expressives, ce qui la rattache globalement à la sémiotique (R. Barthes, G. Genette, A. J. Greimas, et sur le plan épistémologique C. S. Peirce). Dans sa forme extrême, le

structuralisme (issu des travaux de linguistique de F. de Saussure et R. Jakobson) veut expliquer l'imaginaire à partir de jeux combinatoires plus ou moins formalisables et clos, intra- ou intertextuels. Un des premiers, V. L. Propp a dégagé ainsi dans les contes russes une morphologie complexe qui se conforme à une succession de 31 fonctions appliquées à un maximum de sept classes de personnages. C. Lévi-Strauss va étendre cette méthode à l'étude des mythologies amérindiennes qui se laisseraient analyser comme des partitions musicales réglées par des algorithmes mathématiques, chaque unité de sens, le mytheme, se voyant couplé à un autre par une loi d'opposition, les couples d'opposés se trouvant soumis eux-mêmes à de nouvelles oppositions symétriques, etc. L'approche formaliste a comme intérêt de produire des modèles positifs, voire scientistes de l'imaginaire, par exemple des mythologies, mais inversement de faire disparaître les contenus existentiels des référents des images et la part d'appropriation personnelle, qui sont au cœur de l'approche herméneutique ;

- l'herméneutique symbolique : l'exercice de l'interprétation compréhensive de l'imaginaire a d'abord été appliqué aux textes mythico-religieux, de l'Antiquité païenne ou de la tradition biblique, dont le sens imagé apparaît toujours équivoque [11]. Il a donné lieu, dès l'Antiquité, à deux traitements différenciés, dont on retrouve les méthodes et les finalités divergentes jusque dans l'herméneutique contemporaine, l'herméneutique « réductrice » et l'herméneutique « amplifiante ». Dans l'orientation « réductrice », il s'agit avant tout de démythologiser des récits imaginaires, les mythologies grecques, par exemple, en retrouvant un sens littéral sous de multiples sens seconds, figurés, qui sont considérés comme autant d'allégorisations d'un contenu objectivable empiriquement. Pour bien des auteurs antiques (dès Xénophane), les mythes sont des fictions qui résultent de transformations poétiques de phénomènes naturels, climatologiques ou cosmologiques. Dans le cas de l'herméneutique « amplifiante », il importe à l'opposé, de reconstituer, par l'acte de lecture, les sens dénivelés et cachés d'un texte, leur multiplicité et leur richesse, pour les actualiser en différents champs et moments de l'expérience humaine. De manière générale, dans le monothéisme, la Révélation religieuse, en tant que Parole divine, se présente toujours comme un texte voilé qu'il appartient au croyant de rendre sensé par l'intelligence et la foi. Pour saint Augustin : « L'un des avantages de l'obscurité même du texte sacré est de suggérer

plusieurs sens également avoués de la vérité, et de les produire à la lumière de la connaissance. » (*La Cité de Dieu*, livre XI, XIX.) La tradition médiévale déploie une échelle d'interprétation ternaire ou quaternaire, qui se propose de dévoiler successivement les sens littéral, allégorique, tropologique et anagogique des textes religieux. De ce point de vue, le niveau littéral n'est plus le niveau d'expression de la vérité mais, au contraire, le niveau le plus extérieur, le plus superficiel, qui cache, à la manière dont l'écorce enferme l'amande, la vérité ultime. En ce sens, l'herméneutique a des affinités avec un esprit d'initiation qui conçoit l'accès à la vérité comme un cheminement progressif du plus exotérique au plus ésotérique [12]. Cette herméneutique culmine dans l'interprétation des symboles, telle qu'elle résulte de l'exégèse religieuse et de la psychologie des profondeurs (C. G. Jung) qui présupposent une sorte d'autonomie des significations symboliques, aussi bien visuelles que textuelles. Elle fait du symbole, selon P. Ricoeur, une « structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé que par le premier ». [13]. Différent de l'allégorie qui illustre concrètement une idée, le symbole recèle une dimension de révélation et de mystère et s'expose, du fait de sa plurivocité à une interprétation sans fin. Comme le souligne G. Durand : « Le symbole est une intensification extrême du figuré, qui transfigure l'image en icône véritable, recelant intimement son sens, incarnant dans le "ventre" de sa matérialité la constance d'une promesse significative. » [14]. Le symbole exige une intention de symbolisation de la conscience qui le perçoit et le comprend et ouvre donc sur un plan métalinguistique et supraconceptuel du sens. L'imaginaire symbolique est donc souvent inséparable de pratiques religieuses en ce qu'il guide l'imagination vers le sacré. Pour M. Eliade le symbole « révèle une réalité sacrée ou cosmologique qu'aucune autre "manifestation" n'est à même de révéler ». [15]. Les noyaux de signification des symboles renvoient à une certaine universalité, particulièrement attestée par les archétypes, sorte de matrices de sens à partir desquelles se forment les symboles. Dans un registre non religieux, G. Bachelard a fondé sa poétique de la rêverie éveillée sur la fécondité des archétypes des quatre matières (terre, eau, feu et air) dont l'imaginaire obéit à de véritables lois oniriques ;

- entre ces deux grands pôles méthodologiques, on peut détacher le courant inspiré de la psychologie des profondeurs et de la

psychanalyse qui a accueilli aussi bien la démarche d'interprétation (surtout chez C. G. Jung) que celle de formalisation (J. Lacan), la dimension singulière des images aussi bien que leur horizon d'universalité (C. G. Jung). La psychanalyse freudienne a opté pour un refoulement des déterminants de l'imaginaire, ce qui lui permet avant tout de décrire des procédures de transformation de l'imaginaire inconscient en imaginaire conscient : la figuration (*Darstellbarkeit*) ou passage du verbal au visuel ; la condensation (*Verdichtung*) ou réduction de l'espace propre d'une représentation inconsciente, le déplacement (*Verschiebung*) ou recouvrement partiel du contenu par un autre pour le rendre méconnaissable, l'élaboration secondaire (*sekundäre Bearbeitung*) ou construction d'une histoire pour donner sens, à charge pour l'analyse du patient de restituer sous le texte manifeste le texte latent. La psychologie des profondeurs de C. G. Jung vise plutôt à cerner dans le développement de l'œuvre le processus d'individuation de son auteur, jusqu'à retrouver, en amont, des archétypes universels et leurs transformations. Plusieurs travaux notoires en psychocritique littéraire ont associé l'approche structurale des textes et la mise en évidence de réseaux signifiants d'images inconscientes et obsédantes, permettant de remonter jusqu'à des complexes ou mythes cachés. Ainsi, Ch. Mauron cherche dans les œuvres d'art des « réseaux d'associations et de groupements d'images » dont il établit les invariants figuraux, les situations dramatiques répétitives, afin de dégager le mythe personnel de l'artiste. L'imaginaire s'inscrit donc dans le contexte privilégié d'une biographie de l'être imaginant.

II. Quelle logique pour l'imaginaire ?

Quelle que soit la méthode employée, il apparaît donc que l'imaginaire peut être appréhendé en tant que sphère organisée de représentations où fond et forme, parties et tout s'entrelacent. L'imaginaire n'est pas d'emblée une forme de l'irrationnel [16] mais doit plutôt être vu comme un espace-temps « alogique », dont on peut mettre au jour les contraintes. Cette intelligence de la configuration d'un imaginaire, qu'il soit d'un auteur, d'un peuple, d'une époque, etc., est généralement tributaire soit de la présence d'éléments

typifiants, qui donnent un style, un visage à l'ensemble des images, soit d'une véritable grammaire avec sa sémantique et ses lois syntaxiques qui contraignent à composer un système.

1. Le formisme

Une première manière de conférer à l'imaginaire une unité est de lui appliquer l'idée de « forme ». Sans impliquer une organisation systématique des éléments, la forme permet de traiter un imaginaire individuel ou collectif comme une totalité ordonnée par un principe organisateur et générateur. Un imaginaire peut dès lors être comparé à une sorte d'organisme doté d'un principe de croissance et d'organisation hiérarchique. La forme d'un imaginaire reposerait donc à la fois sur une sorte de matrice, d'enveloppe creuse qui peut donner naissance à un type d'imaginaire particulier, et sur une force semi-plastique qui permet de faire jaillir des images nouvelles mais dotées d'un lien génétique ou généalogique [18]. . Les théories de l'art ont ainsi engendré un certain nombre de stylistiques culturelles qui permettent de décrire les créations artistiques comme des réalisations de grandes formes opposées ou alternatives : le dionysiaque et l'apollinien chez Nietzsche, le baroque et le classicisme chez E. d'Ors, etc. [19]. L'historien d'art H. Focillon [20] a dégagé une rythmique stylistique des arts (archaïsme, classicisme et baroque) censée montrer que la vie des formes et leurs effets esthétiques obéissaient à une nécessité intérieure.

2. La systémique

Les théories les plus riches sont sans doute celles qui décèlent dans l'imaginaire une organisation complexe et systémique d'images, dotée d'une créativité propre, par exemple, celles de G. Bachelard et de son continuateur G. Durand. Pour G. Bachelard, l'enchaînement des images et leurs relations mutuelles ont été à tort présentés comme gratuits et incohérents. Au contraire, les images obéissent à une logique, ou plus exactement à une dialectique et à une rythmique, qui n'ont rien à envier à celles du concept. Pour Bachelard, la vie des images repose sur des lois d'une véritable « physique onirique » qui sont aussi contraignantes que des lois physiques. Bachelard a même espéré, un moment, avant qu'il ne renonce à cette rationalisation trop mécaniste, pouvoir établir le « diagramme poétique » d'un créateur d'images, qui suppose que « les métaphores s'appellent et se coordonnent plus que les sensations, au point qu'un esprit poétique est

purement et simplement une syntaxe de métaphores. Chaque poète devrait alors donner lieu à un diagramme qui indiquerait le sens et la symétrie des coordinations métaphoriques, exactement comme le diagramme d'une fleur fixe le sens et les symétries de son action florale ». [21]. Au fil des études empiriques, Bachelard a cependant dégagé des invariants dynamogéniques, tant syntaxiques que sémantiques :

- les images ne pouvant rester isolées forment des ensembles qui obéissent soit à des lois de « composition », pour les images dynamiques, soit à des lois de « combinaison », pour les images matérielles (*ER* 109) [22]. C'est ainsi que l'imagination ne peut combiner que deux éléments matériels, jamais trois (eau, terre et feu). Toute relation entre les matières imaginées s'enrichit de même de leurs oppositions, voire de leurs contradictions, comme dans le cas de l'eau et du feu : « Combien on activerait l'imagination si l'on cherchait systématiquement les objets qui se contredisent. » (*TRR* 292.) Mais loin de provoquer des exclusions ou des disjonctions, ces contradictions engendrent psychologiquement une ambivalence de valeurs (attirant-repoussant), qui devient facteur déterminant des valorisations oniriques. Car « une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle » (*ER* 19). Ces lois sont à la source d'une dialectique des images qui consiste en un va-et-vient entre deux pôles contraires. Toute rêverie obéit ainsi à un ordonnancement de temps fort et faible, de moments positifs et négatifs, qui dessinent une sorte de rythme contraignante ;
- à côté de ces lois syntaxiques, Bachelard dégage quelques constantes sémantiques qui ont trait au contenu même des productions oniriques. Ainsi met-il en évidence, entre autres, un principe d'isomorphisme, selon lequel une image reste la même à travers les différentes strates de ses manifestations (ventre, caverne, maison), qu'elle soit projetée sur l'univers ou qu'elle se rapporte aux profondeurs du Moi. C'est pourquoi aussi, dans l'imaginaire, le petit peut agir sur le grand parce qu'il est un concentré de sa puissance (*ER* 163), et que le grand peut devenir petit par simple changement d'échelle (*TRR* 226). Par ailleurs, images et métaphores sont éminemment réversibles, comme l'eau et la chevelure, le vin et le sang, sans connaître les limites des conversions propres aux logiciens. Enfin parmi d'autres constantes, l'imagination a toujours tendance, comme l'illustre surtout *L'Air et les Songes*, à augmenter une image jusqu'à l'infini, à privilégier la verticalité, à s'enrichir au contact

de résistances et de luttes, à transformer le diffus en mouvements, etc.

Cet apport bachelardien a été amplifié par la modélisation de l'imaginaire de l'anthropologue Gilbert Durand, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Étendue à l'ensemble des formes d'imaginaire (psychoanalyse, œuvres artistiques, mythes religieux, etc.), cette systématique enrachine l'imaginaire dans des schèmes sensori-moteurs (posturaux, digestifs et copulatifs), qui programment dans le « trajet anthropologique », qui va du neurobiologique au spirituel, trois types de constructions des représentations, condensés par les verbes distinguer, confondre, relier. Les schèmes produisent ensuite par substantialisation des archétypes puis des symboles. Leur activation engendre deux grands « régimes » de constitution d'images visuelles et de récits, un nocturne et un diurne. Le premier, de type intimiste, tend à agglutiner les éléments en jouant sur les analogies et les euphémisations des différences, le second tend au contraire à valoriser les coupures, les antagonismes et les antithèses. L'étude empirique des matériaux de l'imaginaire permet dès lors d'obtenir, à partir de ces deux régimes, trois structures, s'organisant autour de constellations symboliques : une structure diaïrétique ou héroïque (qui valorise des images du bestiaire, d'opposition nuit-jour, de chute, d'armes, etc.) ; une structure inverse, mystique, avec ses procédures de symbolisation qui suivent l'inversion (emboîtement, image maternelle) ou l'intimité (tombe, coupe, aliment nutritif). Entre les deux, dépendant toujours du régime nocturne conciliateur, une structure cyclique, dramatique ou synthétique, qui accentue une construction par cycles qui fait alterner les matériaux des deux structures précédentes (éternel retour, progrès). Ces trois structures sont opératives dans les œuvres. À la suite de G. Durand, le psychologue Yves Durand a élaboré un test AT9 pour repérer les structures ternaires dans des dessins créés à partir de neuf éléments (épée, refuge, quelque chose qui tourne, etc., issus de la symbolique des trois structures). L'analyse du dessin permet ainsi de révéler l'appartenance du sujet à une de ces structures dominantes [23].

Si les lecteurs de G. Bachelard ou de G. Durand ont pu avoir parfois la tentation de disposer d'une boîte à outils commode, qui finissait par dispenser de toute approche sentie des imaginaires, leurs travaux ont le mérite de donner à comprendre que les imaginaires s'organisent bien selon des logiques et que leurs potentialités viennent de la complexité de leurs textures.

III. Les sources génératrices

L'imaginaire étant doté d'une sorte de plasticité et de créativité propre, il importe d'identifier et de décrire les facteurs dynamiques qui expliquent sa formation et ses transformations. On peut distinguer pour l'imaginaire langagier au moins, des facteurs intratextuels, infratextuels et supratextuels, les mêmes catégories étant applicables aux images visuelles.

1. La dynamique intratextuelle

Les représentations, mentales ou matérialisées sous forme d'œuvres, de l'imagination doivent leur consistance, leur substantialité, leur pérennité à une constitution langagière propre qui les distingue des textes d'information objective ou formalisés abstraitement. Cette teneur imaginaire d'un mythe, d'un poème, d'un récit historique, d'une rêverie de paysage tient avant tout à la puissance des images utilisées. La genèse d'un imaginaire est sans doute conditionnée par le type de médium et la part prise par la subjectivité active : un tableau obéit à des invariants plastiques bien différents des contraintes propres aux systèmes de signes à double articulation. Les rêves nocturnes dénués de conscience s'engendrent selon des voies différentes d'un roman méticuleusement construit. Mais le facteur essentiel réside bien dans une sémantique particulière où abondent métonymie, métaphore, oxymore (coïncidence de contraires), etc. Comme l'a souligné P. Ricœur, les images et leur composition syntaxique ne sont plus utilisées comme de simples déplacements d'un sens premier, mais sont traitées comme des matrices dynamiques d'où jaillissent des significations en dénivelation. L'imagination poétique procède alors par « une collision sémantique », par aperception d'une nouvelle « pertinence sémantique » [24]. En rattachant la gestation d'un imaginaire textuel à une synthèse spontanée, P. Ricœur rejoint E. Cassirer pour qui, les figures symboliques appréhendent d'emblée une totalité de sens [25]. La richesse d'un texte imaginaire vient donc de la virtualité des significations, de leur potentialité de surgissement de sens nouveaux, de l'infinité des retentissements qu'il déclenche.

G. Bachelard a en ce sens proposé une classification des images inhérentes à un texte, selon leur niveau de formation et d'expression :

- les images les plus primitives sont foncièrement inconscientes, tapies dans les profondeurs du psychisme. Difficilement

accessibles, sauf dans le rêve nocturne qui en livre des fragments sans médiation d'un *cogito*, elles constituent cependant des noyaux de significations et d'affects, véritables germes synthétiques de l'onirisme, que Bachelard nommera, à l'instar de C. G. Jung, des archétypes suprapersonnels et universels (TRR 211, 263-264) [26]. Les images inconscientes s'organisent souvent en « complexes » (surtout mis en évidence dans *La Psychanalyse du feu*), qui peuvent être sublimés en complexes de culture (ER 26-27, 191) ;

- l'image se révèle ensuite dans les états de spontanéité onirique où la conscience, libre de tout savoir et de la contamination du concept, les appréhende dans leur immédiateté, dans leur état naissant. On met ainsi au jour des « images naturelles » (ER 100, 207 ; TRV 183) qui viennent de la nature et de notre nature et qui se déploient le long d'une ligne qui va de la rêverie à la contemplation puis à la représentation proprement dite. On atteint ainsi l'image « fondamentale », « première », « *princeps* », en tant qu'elle est absolument originaire, c'est-à-dire « avant la pensée, avant le récit, avant l'émoi » (AS 131). Elle est en quelque sorte anhistorique, puisqu'elle ne vieillit pas (AS 62), elle agit en nous (TRR 58-59) en devenant véritablement sujet au lieu d'être complément (AS 22), tout en constituant la matière première de l'imagination (TRR 276). L'image naturelle ne peut encore être assimilée à une représentation, puisqu'elle est étrangère à un « dessin » ; elle est plutôt une première « orientation » dynamique (AS 86), paradoxalement proche en cela d'une abstraction vivante (comme dans le cas de l'image du vol d'oiseau, antérieure à l'image de l'aile). Peuvent être classés parmi les images premières, l'arbre, la fleur, la forge, le rocher, le cristal, l'immensité ou la maison ;
- ces images manifestent leur dynamisme créateur lorsqu'elles se voient traduites en mots, vocalisés et même verbalisés sous une forme écrite. Car l'imagination est d'abord expressivité et cette expressivité trouve sa voie la plus achevée dans la forme littéraire, que Bachelard juge beaucoup plus féconde que les expressions plastiques (ER 210 ; TRV 95, 224). L'image littéraire est à la fois une catégorie et un événement : est dite littéraire l'image (comme celle de l'alouette ou du serpent), à mi-chemin du rêve et de l'image savante, qui est source d'un grand nombre de métaphores qui en constituent comme un commentaire ; mais chaque image littéraire, fruit d'une créativité verbale, se présente aussi comme un jaillissement imprévisible, un renouvellement unique des images préexistantes, dont la forme

la plus haute est la métaphore pure, réduite à une forme verbale concise (*TRV* 321). C'est pourquoi elle bénéficie de la force de mots « inducteurs » et triomphe dans la métaphore, en qui Bachelard voit une dynamique polyphonique. « Phénomène de l'âme poétique » (*ER* 207), « acte littéraire le plus simple » (*TRR* 262), la métaphore sert à multiplier les valorisations par un jeu rythmique fait d'exubérance et de retenue. Mais plus que l'image pure, la métaphore est fragile, exposée à l'usure, au cliché ou à l'appauvrissement par superpositions inutiles. Images littéraires et métaphores sont en tout cas un facteur majeur de dynamisation psychique, capable de tonifier le sujet.

2. Les images matricielles

Mais, comme l'indique la classification de G. Bachelard, ce premier niveau explicite, patent, d'un imaginaire langagier doit aussi sa prégnance à la présence cachée, subliminale, inconsciente, de structures verbo-iconiques qui en assurent l'enracinement et la créativité. Sous le texte lisible opèrent ainsi des schèmes, figures, archétypes, qui agissent comme des matrices de sens et comme des opérateurs, conducteurs qui font passer un sens universel dans un sens particulier ou inversement. De manière générale, la détermination de la forme primordiale, génératrice, fait l'objet de controverses. Si C. G. Jung attribue à l'archétype une fonction matricielle, G. Durand opte plutôt pour le schème, dont l'archétype serait une cristallisation postérieure. La référence à des « complexes », au sens de réseaux thématiques cohérents d'images symboliques, où le sujet puise des images et récits, donne aussi lieu à des définitions variables. Sur un plan individuel, l'œuvre s'enracine aussi dans des déterminations biographiques (trauma, fantasmes, complexes) qui dessinent une sorte de préfiguration de l'imaginaire explicite. Tous ces éléments font l'objet de transformations, de métamorphoses dans l'imaginaire, d'où la nécessité d'un décryptage (analyse) pour les mettre au jour dans leurs contenu et fonction (mythocritique).

À titre d'exemple, G. Poulet [27] a déployé une méthode d'herméneutique à propos de l'image de la sphère et du cercle, qui lui a permis de décrire les métamorphoses figuratives de la subjectivité occidentale à travers les variations radiales du centre et de la circonférence. Ainsi semble se dessiner une archéologie générale de l'imaginaire dont J. Starobinski, dans son introduction, met bien en évidence l'objectif : repérer dans la conscience « comme un germe en qui l'arbre futur se replie, toute une histoire préfigurée » [28], viser «

une métaforme ou une instance préformatrice, un pouvoir structurant qui tient l'œuvre-objet sous sa dépendance sans se confondre avec celle-ci ». La signification des images, voire les idées d'un texte, se trouve ainsi préorientée par l'image géométrique qui recèle dans sa symbolique visuelle un noyau générateur de représentations. Dans l'imaginaire « circulaire », qu'il se rapporte à Dieu et à sa création, à un être vivant ou à un homme, l'être de référence, imagé par un point central, comporte toujours virtuellement en lui-même la multiplicité de ses manifestations, dont les états successifs sont marqués tantôt par la dilatation, tantôt par la compression. Ramenée de trois dimensions, la sphère, à deux dimensions, le cercle, cette figure, elle-même proche d'une forme symbolisant la fécondité, l'œuf, permet donc d'imaginer la continuité et l'immanence de l'Un au multiple et la réversibilité du multiple vers l'Un [29].

3. Les déterminants hypertextuels

Enfin, la force imaginaire d'un texte est conditionnée par des surdéterminations hypertextuelles. Les énoncés et tableaux d'un imaginaire se voient relayés et modifiés par les références collectives (dogmes religieux, credo politiques, croyances collectives sur l'histoire, idéologies sociales, etc.), qui viennent leur conférer une crédibilité et une authenticité supplémentaires. L'imaginaire d'un individu est, par exemple, inséparable des grands symboles et mythes politiques qui modèlent ses représentations du territoire national, de l'institution du pouvoir, des transformations sociales, etc. L'articulation entre ces deux niveaux d'imaginaire illustre donc une dialectique entre imaginaire partagé et imaginaire privé [30], dont on trouvera des exemples dans la dernière partie.

IV. Évolution

Même si l'on valorise le versant de l'analyse structurale de l'imaginaire, on ne peut méconnaître son évolution temporelle, historique. Toute approche synchronique doit donc s'accompagner d'une approche diachronique. Certains débats (entre G. Durand et J. Le Goff, par exemple) ont pu faire croire que l'on pouvait opter pour un antagonisme méthodologique entre tenants de l'invariance (l'anthropologue) et tenants des variations (l'historien), mais cette position est difficile à tenir. G. Durand a bien, dans sa « mythodologie », revendiqué la complémentarité des deux démarches, car le mythe

constitue une forme exemplaire de transformation d'un imaginaire.

1. Variations multiples

La stabilité d'un imaginaire, par exemple mythique, tient à son enracinement dans une structure profonde qui fait naître une constellation de récits sans qu'aucun ne puisse jamais être posé comme premier, pur, original [31]. Le rapport à un passé fondateur (le mythe commençant par renvoyer à un *Illud tempus*, en ce temps-là) dont il est censé conserver le texte, accentue cette résistance du mythe. Pourtant, il est particulièrement important de ne pas réduire cet imaginaire à une identité simple et pure. La plupart du temps les systèmes d'imaginaires résultent de superpositions, de croisements, de métissages, comme l'illustre l'entrecroisement d'éléments gréco-romains et pagano-celtes dans l'imaginaire médiéval [32]. De manière générale, on peut soutenir que tout mythe évolue selon deux processus : soit un mythe, articulé lui-même sur des mythèmes, connaît une sorte d'usure, soit se prête à une procédure de dérivation (au sens de W. Pareto). Le récit ancien est exposé à des processus d'usure, de dégradation par excès ou défaut, dont Gilbert Durand repère deux voies, l'une portant sur l'excès de dénomination [33], l'autre provenant, à l'opposé, d'un excès de connotation, qui va de pair avec une impossibilité de la dénomination dans le mythe : le mythe est alors latent mais ne parvient pas à se faire reconnaître dans la littérarité du texte. Mais dans tous les cas, pour G. Durand, les mythes ne meurent pas, ils connaissent seulement des éclipses (M. Eliade parle de « camouflage ») comme ces eaux qui avant de resurgir comme sources disparaissent dans des labyrinthes souterrains. Plus créatif est le processus de dérivation qui consiste en un réinvestissement de la thématique du mythe par d'autres schèmes narratifs (féminisation, par exemple, d'un mythe masculin). C'est ainsi que Gilbert Durand reconstitue un type idéal du mythe de Prométhée, sur la base de mythèmes originaires, fixes en qualité et en quantité, qui portent sur des actes, des situations et des décors (nature titanesque, désobéissance adroite, châtement, père des hommes, liberté, immortalité). Il devient cependant possible, dans un second temps, d'en étudier les fluctuations historiques à travers plusieurs familles de mythes, qui toutes convergent cependant vers « la foi en l'homme contre la foi en dieu... Ce mythe définit donc toujours une idéologie rationaliste, humaniste, progressiste, scientiste et, quelquefois, socialiste ». Mais tout au long de ses reprises, la structure du mythe subit, dans certaines circonstances, des distorsions qui peuvent se faire « par modification ou intrusion dans les colonnes mythémiques ». Le

mythologie découvre alors des lois générales, « des dérivations par perte pure et simple, par appauvrissement jusqu'à l'allégorie – et lorsqu'il n'y a plus qu'un ou deux mythèmes, il n'y a plus de mythe –, ou alors par anastomose, captage d'autres séries mythiques proches ».

2. Modèles mythodologiques : G. Durand

Les travaux de G. Durand ont ainsi permis d'élaborer des macromodèles sophistiqués d'évolution d'une mythologie dans le temps culturel. G. Durand a d'abord tenu à illustrer les principes d'une évolution cyclique des mythes dans une culture par un modèle réglé par la métaphore d'un fleuve : au commencement d'une période, différents matériaux, souvent issus de résurgences, forment comme un « ruissellement » culturel ; apparaît dès lors un « partage des eaux » qui équivaut à des courants, écoles, traditions, gonflés au moment de « confluences », avant qu'apparaisse le nom du fleuve qui fixe la montée en puissance du mythe. L'histoire permet alors la stabilisation, c'est-à-dire l'« aménagement des rives » avant que les matériaux ne soient à nouveau exposés à une dissémination semblable à l'« épuisement des deltas » [34].

On peut donc suivre à la trace comment des mythes, anciens ou nouveaux, orthodoxes ou hérétiques, dérivés ou usés, traversent l'ensemble du champ culturel et comment se forment régulièrement des constellations cohérentes à travers leurs expressions sociales ou artistiques. Pour Gilbert Durand, la mythanalyse permet de reconstituer dans la longue durée une sorte de rythmique culturelle pour un même phylum mythique et même des bassins de diversification géoculturelle : d'une part, un même mythe suit une sorte de périodicité de son activation, qui peut être mesurée par un outillage statistique de fréquences ; d'autre part, on peut mettre en évidence, pour une époque donnée, des mythes dominants et des mythes récessifs, dont la durée de vie peut même être évaluée à une période de trois générations [35]. Gilbert Durand reconstitue ainsi la rythmique d'actualisation du mythe d'Hermès qui donne lieu à six ou sept « explosions » successives, chacune se voyant cependant modifiée sous la pression d'une dérivation par syncrétisme, qui se produit « lorsque dans une aire historico-culturelle un mythe, en totalité ou en partie, est confondu, annexé ou annexant d'autres travées mythiques ». C'est ainsi qu'à l'époque de la Renaissance gothique du xii^e siècle, Hermès-Mercure se voit, à travers l'alchimie, associé à un principe lunaire, alors qu'il devient plutôt mercurial au xvi^e siècle et finit

égyptianisé, au contraire, à la fin du xviii^e siècle. D'autre part, un même phylum mythique peut donner lieu, même dans la civilisation écrite, à une diversification géoculturelle selon des bassins sémantiques qui accentuent, chacun selon son ruissellement, tel ou tel paquet de significations. Un mythe se décline donc bien au pluriel, s'orientant vers des polarités qui actualisent chacune une partie du message herméneutique qui lui est immanent. Gilbert Durand repère ainsi, dans l'Europe chrétienne, un véritable atlas géoculturel qui accueille, selon un nombre fixe de pôles, les différents mythes dominants d'une époque. Parmi d'autres, on peut différencier ainsi le climat socioculturel celtique, qui va dériver le mythe en général du côté de « figurations naturelles », voire réalistes et le climat germanique, qui « va dériver tout mythe dans le sens d'une intériorisation ». Dans toutes ces figures se trouve donc attestée une dynamique de pluralisation qui assure la prégnance du mythe dans la culture.

3. La littérisation du mythe

Loin de constituer un patrimoine d'histoires figé, le mythe est donc appelé, du fait de son partage et de sa transmission, à une métamorphose permanente. Les narrateurs du mythe, d'abord, loin d'être des porte-parole stériles, en assurent un renouvellement continu. Raconter des mythes c'est introduire de la différence, et donc mythiser, c'est-à-dire participer au renouvellement, à la recreation du mythe. Le changement principal vient cependant d'un travail de réécriture de l'imaginaire. Bien des couches d'imaginaires dérivent en fait de traditions orales, exposées à une loi complexe de transmission (conservation-variation) bien étudiée par les folkloristes et les spécialistes de sociétés traditionnelles. Dans notre aire occidentale, beaucoup de ces matériaux ont cependant été littérisés, c'est-à-dire reconstruits dans le cadre d'un langage écrit (théâtre, roman). On peut ainsi étudier les transformations entre un mythe ethnique oral et un mythe littéraire, ses ingrédients littéraires se voyant soumis à un ensemble de redressements [36]. La forme littéraire (théâtre, poésie et plus tard roman) constitue, en effet, un lieu de conservation et de transformation d'un patrimoine religieux antérieur. Dans la Grèce antique, le théâtre se développe dans le sillage de la mythologie archaïque. Certes, la forme littéraire de l'écriture romanesque marque le triomphe, dans la civilisation occidentale et chrétienne, de la subjectivité individuelle, de l'imagination fictionnelle, qui est contemporaine du « désenchantement » du monde. Mais si la narration change de forme, le roman, à travers sa propre diversification

historique et typologique, reconduit des histoires homologues aux mythes et en assure un partage et une transmission culturels. L'expression littéraire, loin de se réduire à un processus de démythisation du monde, permettrait donc souvent d'assurer une transfiguration positive de certains contenus mythiques et par conséquent leur pérennisation.

Si cette hypothèse est acceptable, il s'agit encore de savoir quels types de transformations accompagnent le passage du mythe traditionnel au mythe littéraire. On peut, semble-t-il, en distinguer au moins trois :

A) La réanimation herméneutique

Les mythes peuvent donner lieu à une reprise de leur sens dans un nouveau contexte culturel de réception. Le discours mythique n'est plus, dès lors, affecté à la récitation mais à une explicitation du travail du sens, sous forme narrative ou plus généralement argumentative. La théologie chrétienne assume, à sa manière, l'héritage de l'imaginaire de la mythologie païenne en reconnaissant souvent combien les mythes antérieurs énoncent de manière indirecte, voilée, figurée, oblique, des vérités de la nouvelle Révélation divine. Il est significatif de constater que les sciences humaines elles-mêmes continuent le travail historique de la théologie et participent au renouvellement du sémantisme mythique traditionnel. Ainsi la psychanalyse, à travers ses expressions savantes comme à travers sa doxographie populaire, a réactivé des mythes pour en faire des outils vivants de l'autocompréhension de soi de l'homme moderne. Sigmund Freud, par exemple, a sans aucun doute assuré à l'histoire grecque d'Œdipe un rayonnement collectif et une pertinence psychosymbolique d'une plus grande ampleur que les tragédies antiques. La médiation par le discours théorétique, scientifique, loin de vider le mythe de sa substance, lui redonne parfois, par ses effets culturels, une nouvelle vitalité. L'œuvre de Michel Tournier, par exemple, réinscrit ainsi dans le médium narratif des séquences de mythes préalablement surchargés de nouvelles valences symboliques dégagées par les sciences humaines, la psychanalyse, en particulier. La pérennité du mythe ne se laisse donc pas mesurer seulement à une survivance passive autochtone mais aussi à sa capacité à se prêter à de nouveaux réinvestissements de signification dans un contexte culturel étranger, distant dans l'espace ou dans le temps.

B) Le bricolage mythique

Dans une autre perspective, le mythe se transforme non par l'activité même de sa réception, mais par réorganisation de son architecture narrative. Alors que dans la réactualisation herméneutique le mythe vivant est généralement repris dans sa totalité de référence, pour être seulement relu autrement, il se voit ici, au contraire, soumis à un travail créateur de déstructuration. Un certain nombre de productions imaginatives, qui s'expriment par la voie de l'imagerie populaire ou du folklore ou qui passent par la voie savante de l'art (peinture mythologique, références poétiques), détotaient les récits collectifs, les décomposent en mythèmes (scènes, personnages, etc.) qui deviennent ainsi de véritables électrons de sens, libres de survivre pour eux-mêmes ou d'entrer dans de nouvelles associations, de nouveaux récits. La poïétique mythique se greffe dès lors sur une logique du démembrement-remembrement, qui n'est pas sans rappeler la logique productive du bricolage, telle que la décrit Claude Lévi-Strauss [37].

C) La transfiguration baroque

Enfin, à l'intersection des deux logiques poïétiques précédentes, on peut dégager une procédure de type « baroque », dans laquelle une formation mythique se voit transformée par une réécriture ludique qui œuvre par le moyen d'inversions, de parodies ou de trompe-l'œil. La création fictionnelle contemporaine (littérature ou audiovisuelle) se présente ainsi souvent comme une libre recreation de mythes anciens ou issus d'autres contextes culturels. Il s'agit alors non d'un retour du mythe, comme s'il s'agissait seulement d'adapter un mythe ancien aux conditions de sensibilité ou d'intelligibilité actuelles, mais d'un retour au mythe avec une intention fictionnelle. Le nouveau texte du mythe est alors obtenu par des procédés contrôlés d'emboîtement, de superposition, de métissage interculturel, de croisements intertextuels (mélange de mythes bibliques et du paganisme, par exemple), qui ne sont souvent pas dénués, à leur tour, d'humour, d'ironie ou de sens parodique. Ainsi Frédéric Tristan, défenseur d'un mouvement placé sous l'égide de la « Nouvelle Fiction », veut faire revivre dans de nouvelles histoires la panoplie de l'imaginaire mythique tel que Mircea Eliade le plaçait à l'origine de la vision du monde traditionnel [38].

L'exemple des mythes illustre donc bien comment, dans une culture donnée, l'imaginaire est soumis à de perpétuelles transformations, qui impliquent à la fois des mouvements d'émergence et de déclin de certains mythes, mais aussi des variations cycliques et rythmiques de mêmes racines sémantiques. La vitalité de la sphère mythique ne se

mesure donc jamais mieux qu'à travers les changements de mythes, au double sens du terme, changements internes dans un mythe, et changements même de référentiels mythiques le long de la ligne du temps culturel. Cette transformation des mythes touche d'ailleurs aussi bien les mythes littéraires et artistiques en général, que les mythes sociaux et politiques, qui s'entre-répondent souvent à l'intérieur de la temporalité historique.

Notes

- [1] Voir l'article de P. Kaufmann, « Imaginaire et imagination », in, *Encyclopaedia Universalis*, vol. 8.
- [2] S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, et H. Ellenberger, *Introduction à l'histoire de l'inconscient*, Fayard, 1974.
- [3] H. Védrine, *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire*, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1990, p. 10.
- [4] H. Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985, p. 1-2.
- [5] É. Patlagan, « L'histoire de l'imaginaire », in J. Le Goff, *La Nouvelle Histoire*, Éd. Retz, 1978, p. 249-269, cité par , L. Boia, *op. cit.*, p. 14.
- [6] J. Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, p. 15.
- [7] C.-G. Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Puf, 1985, p. 17.). Il distingue d'ailleurs entre un imaginaire « spéculaire » et un imaginaire « symbolique ».
- [8] A. Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes au xvie siècle allemand*, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 96-99.
- [9] G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, J. Corti, 1943.
- [10] G. Simondon, « L'imagination et l'invention », *Bulletin de psychologie*, 1965. Voir aussi : *Imagination et Invention*, Éd. de la transparence, 2008.
- [11] Voir G. Gusdorf, *Les Origines de l'herméneutique*, Payot, 1988.
- [12] Voir A. Faivre, *L'Ésotérisme*, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1992.
- [13] P. Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, *op. cit.*, p. 16.
- [14] G. Durand, « L'Occident iconoclaste », in , *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1962, 2, p. 5.
- [15] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1970, p. 375. Voir notre *L'Imagination*, p. 65, *sq.*, et *La Vie des images*, chap. III et IV.
- [16] Voir F. Bonardel, *L'Irrationnel*, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1996.

- [17] Voir G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit.
- [18] Voir notre analyse dans « Principes et enjeux d'une morphoesthétique », in J. Gayon, J.-J. Wunenburger, *Les Figures de la forme*, L'Harmattan, 1992.
- [19] Voir F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, E. d'Ors, *Du baroque*, Gallimard, coll. « Idées », 1983.
- [20] H. Focillon, *La vie des formes*, Puf, 1964.
- [21] G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, coll. « Idées », p. 179. Dans *L'Air et les Songes*, (p. 9), il aspire, de même, à construire un « hodrographe » qui résumerait la mobilité des images
- [22] Les abréviations renvoient à *La Terre et les Rêveries du repos* (TRR), J. Corti, *La Terre et les Rêveries de la volonté* (TRV), J. Corti, *L'Eau et les Rêves* (ER), J. Corti, *L'Air et les Songes* (AS), J. Corti,
- [23] Y. Durand, « L'archétype test à 9 éléments », in , J. Thomas (éd.), *Introduction à...*, op. cit
- [24] P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, 1975, p. 271.
- [25] E. Cassirer, *Langage et Mythe*, Éd. de Minuit, 1973.
- [26] Les abréviations renvoient aux mêmes ouvrages que la note p. 44.
- [27] G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 14. Voir aussi notre étude « L'imaginal philosophique, du cercle, de l'épée et du miroir », in , B. Curatolo et J. Poirier (éd.), *L'Imaginaire des philosophes*, L'Harmattan, 1998.
- [28] J. Starobinski in, G. Poulet, op. cit., p. 12
- [29] Voir Georges Poulet, op. cit., et notre analyse « Philosophie et iconographie », in , J.-F. Mattei (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. IV. , Puf.
- [30] Voir notre ouvrage, *L'Imaginaire du politique*, Ellipses, 2001.
- [31] Voir J. Boulogne, *Les Systèmes mythologiques*, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- [32] Voir P. Walter, *Mythologies chrétiennes*, Imago, 2011.
- [33] G. Durand, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », in , *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 81.
- [34] Voir G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit., et le commentaire de F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et Littératures*, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2002.
- [35] G. Durand, op. cit.
- [36] Voir P. Brunel, in J. Thomas, *Introduction à...*, op. cit., p. 225, sq. ; A. Siganos, *Le Minotaure et son Mythe*, Puf, 1993, et F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et Littérature*, Puf, 2002.
- [37] C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Pocket, 2004.
- [38] Voir J. L. Moreau, *La nouvelle fiction*, Critérion, 1992, F. Monneyron, a étudié des cas d'usure parodique in F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et Littérature*, p. 75. sq

Chapitre III

Fonctions et valeurs

L'imaginaire a un contenu (sémantique), des structures (syntaxe), mais relève surtout d'une intention, d'une visée de la conscience. C'est pourquoi tout peut devenir imaginaire, même ce qui est tenu par ailleurs comme réel, puisque l'imaginaire est posé par une conscience comme un contenu concret absent, non actualisé. Est donc posé comme imaginaire ce qui ouvre sur des possibles, est doté d'une dynamique créatrice interne (fonction poïétique), d'une prégnance symbolique (profondeur de sens seconds) et d'une puissance d'adhésion du sujet. Qu'est-ce qui pousse donc une conscience à s'imaginer un monde autre ? Qu'attend un sujet d'un imaginaire ? Et quelle valeur accorder dès lors à cette visée ? Est-elle appauvrissante, aliénante ou créatrice et libératrice [1] ?

I. Fonctions de l'imaginaire

L'imaginaire nous permet d'abord de nous détacher de l'immédiat, du réel présent et perçu, sans nous enfermer dans les abstractions de la pensée. Mais cette production d'un monde autre répond sans doute, du point de vue de la constitution psychologique de l'homme, à un certain nombre de finalités, qu'on peut décrire tant du point de vue de l'ontogenèse (formation de l'individu) que de la phylogenèse (devenir de l'espèce). Comme l'a suggéré E. Morin, l'hominisation a été inséparable d'une adaptation intelligente au réel (par le langage, la technique) mais aussi d'un besoin d'échapper au donné par le souvenir, le rêve, l'ivresse, l'art, l'anticipation, ce qui ferait de l'*Homo demens* le complément de l'*Homo sapiens* [2]. Les hommes inventent, développent et légitiment leurs croyances en des imaginaires dans la mesure où cette relation à l'imaginaire obéit à des besoins, des satisfactions, des effets à court et long terme qui sont inséparables de sa condition humaine. Il est difficile de fixer une liste de fonctions et de finalités, subjectives et objectives, de l'imaginaire, à l'échelle de l'individu et de la collectivité. On peut cependant au moins dégager trois grandes orientations, dont on trouve déjà la reconnaissance dans

1. Visée esthétique-ludique

Parallèlement aux conduites de survie et du travail, l'imaginaire ouvre la porte à la sphère d'activités gratuites, désintéressées, dont le jeu, le divertissement et les arts sont les exemples les plus universels.

– Le jeu : tout vivant a besoin de repos, d'écarts, de mimes, de doubles, pour rien, pour en tirer du plaisir. Les animaux jouent déjà de manière sensori-motrice, l'enfant découvre successivement son rapport à soi et au monde par l'intermédiaire de jeux, jeu sensorimoteur, jeu surtout mimétique. Comme l'a décrit J. Piaget [3], l'enfant commence par répéter à vide des gestes, qui vont devenir insensiblement des imitations d'autres comportements. Un objet est pris pour autre chose, un bâton pour un cheval, et les mimiques accomplies avec son aide vont simuler le mouvement de l'animal et lui donner vie par l'imagination. Jouer est donc faire « comme si », c'est-à-dire répéter une action non réelle, avec des supports qui tiennent lieu de la réalité absente. Ainsi prend forme l'imaginaire enfantin, peuplé de personnages, de gestes ritualisés, souvent à partir de rien. Les jouets ne sont que des artefacts réalistes qui imitent les contenus du jeu et viennent donc en quelque sorte soutenir les images, au prix parfois d'une inhibition de l'imagination créatrice. Mais l'enfant s'installe aisément dans son « monde imaginaire » qu'il peuple de ses jouets, de ses fictions et simulations et qui à bien des égards joue le rôle d'un intermédiaire entre le fantasme pur et les lois du réel. L'imaginaire ludique joue ainsi un rôle transitionnel, assure une sorte de soupape de sûreté, d'amortisseur entre monde intérieur et monde extérieur, comme l'a montré Winnicott [4].

– Le divertissement : de manière générale les jeux vont s'étendre au monde adulte, pénétrer dans la culture au titre de divertissements. Car de l'enfant à l'adulte jouer répond à un même besoin de détente, de divertissement, de recherche d'un plaisir, indépendamment des contraintes de la survie et du travail. Huizinga a montré l'omniprésence du ludique dans la culture, qui se voit aujourd'hui capté et relayé par le cinéma et la télévision qui deviennent ainsi des sources principales de l'imaginaire quotidien de nos contemporains [5]. En interrompant en effet ses activités sociales ou domestiques pour se placer devant un écran, le téléspectateur veut participer sans se déplacer au monde de l'*Homo ludens* tel que le restitue Huizinga. Loin du sérieux, le jeu se veut frivole, gratuit, superflu, occasion de s'évader de la vie quotidienne. Maintenu dans un

espace-temps délimité, il répond à un ordre propre garantissant une sorte d'illusion magique source de plaisirs. Le spectre des spectacles audiovisuels se laisse d'ailleurs aisément superposer aux quatre types d'activité de jeux dégagés par R. Caillois : *mimesis*, *agon*, *ilinx*, *alea* : 1/ d'abord les productions mimétiques (dans le sillage de la narrativité théâtrale, romanesque et cinématographique) forment un noyau incompressible de l'imagination privée et collective. La diffusion d'histoires, réelles ou fictives, non seulement remplace le rituel du récit mythique et du conte, depuis longtemps raréfiés et réservés à une élite, mais supplante par la force de l'animation audiovisuelle la lecture du roman, qui a servi de médium ces trois derniers siècles pour répondre au besoin d'imaginaire ; 2/ les spectacles agonistiques, fondés sur les luttes et compétitions, qui subliment la violence sociale, se retrouvent dans l'imaginaire des spectacles de sports. Les compétitions sportives exacerbent les passions, poussent au paroxysme les luttes, sur fond de rires, de colères voire d'animosités. Le succès mondial des matchs de football, relayés par des chaînes de télévision, répond sans doute à un besoin d'espaces licites d'expression de passions interdites ou normalisées, d'explosion légale de tensions violentes, de dépense de violence symbolique, contenue le reste du temps du fait de la dépendance aux pouvoirs économiques ou juridiques ; 3/ l'*alea* ou jeu de hasard assure la satisfaction des pulsions de gain, le plaisir de la chance. La retransmission des résultats des loteries ou des courses de chevaux suscite une consommation très ritualisée et hautement captive des médias. La multiplication des jeux télévisés avec leurs gains impressionnants signe sans doute une tendance sociale lourde vers une fétichisation de l'argent, qui troque de plus en plus sa valeur d'échange contre celle de bien réifié, de marchandise immatérielle. Qu'ils soient mus par le hasard ou liés à une récompense de compétences reconnues (habileté, ruse, savoir, etc.), les jeux sont devenus une source privilégiée de productions audiovisuelles ; 4/ enfin la catégorie de l'*ilinx*, qui associe le vertige, l'excès, la possession, toutes formes de régression et de dilatation du Moi, n'a sans doute pas bénéficié de relais massifs dans les sociétés occidentales. Paradoxalement, les divertissements audiovisuels récents ont pourtant permis par le disque, le concert et les chaînes musicales de développer des expériences de transe et possession, inconnues jusqu'alors. Cette expansion de la frénésie musicale, fortement amplifiée par le visuel, qui favorise le processus d'idolâtrie des chanteurs et la fréquence d'états hypnotiques produits par les enregistreurs et diffuseurs, caractérise de manière significative l'émergence d'un imaginaire narcotique fondé sur une consommation d'émotions violentes et une intensification de la vie corporelle.

– Les arts : à l'origine, l'art se confond sans doute avec l'aménagement d'un monde culturel. Armes, ustensiles, bâtiments voient leurs formes fonctionnelles complétées ou rectifiées par des images qui en améliorent l'esthétique formelle ou y déposent des significations symboliques (illustrations de mythes, emblèmes, etc.). Les représentations peuvent accéder à une certaine autonomie, dans la statuaire par exemple, où la figure sculptée renvoie à une fonction plus symbolique, effigies de pouvoir, fétiches religieux, etc. On ne saurait cependant affecter une finalité unique et constante à la fabrication de ces images artistiques. Tout au plus peut-on constater que l'humanité a tendance à privilégier historiquement des attitudes destinées à obtenir une pure jouissance des images artistiques. L'art atteste ainsi chez l'homme un besoin universel de fabriquer des images et de donner corps et prise à un imaginaire visuel et textuel. Selon Aristote : « Dès l'enfance, les hommes ont inscrit, dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple, les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. » [6]. La représentation artistique s'apparente ainsi à un jeu, dont le plus ancien est le théâtre en tant que *mimesis*, mise en scène, au sens de P. Ricœur [7], des actions et passions des hommes et des dieux. Comme le dit encore Aristote, les hommes ont besoin de jouer leur condition, en mieux ou en pire, pour en tirer rituellement des émotions (plaisir et tristesse) qui apaisent les vraies qu'ils subissent (*catharsis*). L'*Homo aestheticus*, en créant pour le plaisir une autre image du monde, un autre mode de manifestation des choses, modifie à la fois son monde intérieur et le monde extérieur : d'un côté, il crée des images pour objectiver des expériences sensorielles, affectives, imaginaires, comme si son vécu intérieur, caché, silencieux, ne pouvait suffire à éprouver toute leur intensité et leur richesse. L'imaginaire des œuvres apparaît ainsi comme un espace de réalisation, de fixation et d'expansion de la subjectivité, de ses croyances et de ses rêves. Mais par cette représentation, l'artiste objective un certain nombre d'images nouvelles, qui vont à leur tour faire partie de la subjectivité de chacun. Les œuvres d'art permettent la transmission et le partage du vécu, du sentir, du voir, et rendent ainsi possible une participation à un monde commun. L'imaginaire artistique, parce qu'il extériorise la subjectivité favorise une relation intersubjective. Par ailleurs, l'expérience de réception d'images artistiques touche chacun à

plusieurs niveaux : certaines œuvres se limitent certes à des spectacles, permettant de suspendre le sérieux, d'ouvrir des territoires de jeux (théâtre, cinéma, musique) ; dans d'autres cas, le vécu spectaculaire se double d'une intériorisation spirituelle, les images nourrissant la pensée. De ce point de vue, lorsqu'un spectateur s'attache à un tableau privilégié, un lecteur passe du temps avec les personnages d'un roman, le divertissement superficiel s'approfondit en processus symbolique, où le sujet peut mieux se connaître, activer ses pensées, jusqu'à se changer soi-même [8]. Enfin, à un autre niveau, encore, l'art, parce qu'il livre des images perfectionnées, portées à l'épure, sur le plan formel, ou ouvrant la porte aux possibles et aux rêves, donne accès à un bonheur inédit, une jouissance des sens, une plénitude d'existence.

2. Visée cognitive

L'intelligence observatrice et spéculative rencontre soit des bornes partielles, qui poussent à une investigation accrue des choses, soit une limite rebelle, qui oblige à chercher des voies de substitution pour tenir un discours vrai. L'imaginaire peut ainsi apparaître comme une voie qui permet de penser là où le savoir est défaillant. C'est ainsi que le mythe est présenté déjà par Platon comme un discours de second rang, comme un substitut à une enquête tronquée sur l'essence des choses [9]. La recherche de la vérité sur l'origine du monde (cosmogonie), sur l'âme, sur la mort, etc., ne peut donner lieu qu'à des récits monologués, transmis par la tradition, qui certes mentent (au sens des « récits de bonne femme » évoqués par Platon) mais nous rapportent néanmoins de manière indirecte, analogique, une part de vérité. Le mythe invente en effet de manière symbolique une compréhension des choses, trouve un ordre et un sens, même si l'explication en est impossible. À cet effet, les récits mythiques remontent généralement le long de filiations généalogiques jusqu'à un premier commencement et tissent des relations entre des êtres ou des événements qui sont distants et séparés dans l'espace réel. Pour la compréhension mythique le donné n'est pas d'abord décomposé et donc conceptualisé, mais au contraire absorbé dans une totalité narrative qui ne dissocie pas le réalisé et le virtuel, le visible et l'invisible, le phénoménal et le métémpirique.

La pensée mythique trouve d'ailleurs dans son opposition tranchée avec la pensée rationnelle et scientifique un éclairage nouveau. Car la rationalité scientifique se fonde tout entière sur une ontologie, pour laquelle la connaissance vraie est conditionnée par l'existence d'êtres physiques, identifiables dans l'espace et le temps, et dont on peut

construire une représentation conceptuelle adéquate en tant qu'objets. Ces objets du monde physique sont alors dépersonnalisés, débarrassés de leurs accidents, et deviennent ainsi des catégories abstraites, dont on peut dégager des lois d'existence et de transformation. Au contraire, la pensée poétique et mythique s'appuie sur une précompréhension du monde opposée sur plusieurs points : d'abord, le monde naturel est appréhendé à travers des manifestations phénoménales qui ne prennent sens que personnifiées, et qui ne sont donc identifiées que par des noms propres : les mythes grecs remplacent l'arc-en-ciel par la déesse Iris, l'aurore par Éos ou le vent du nord par Boréas. Les noms propres, en tant que manifestations d'êtres sensibles, prennent donc la fonction de concepts généraux. D'autre part, les êtres du monde physique ne sont jamais séparés de leur lieu de manifestation, alors que la pensée abstraite tend à leur imposer une isotropie. C'est pourquoi les personnes ou les phénomènes ne dévoilent leurs propriétés dans l'imaginaire mythique que par rapport à leur milieu, qui seul leur confère une fonction. Ainsi, le mythe prend en charge le réel, en l'inscrivant dans un continuum où le visible ne prend sens qu'en étant relié à l'invisible, dont il est une manifestation partielle, momentanée et locale. Ainsi donc, la compréhension que permet l'imaginaire du mythe ne saurait plus être purement et simplement assimilée à une fiction gratuite, à une invention d'irréalités, à un jeu d'esprit qui s'égare dans la fausseté. Le recours à l'imaginaire du mythe se présente, dans certains usages tout au moins, comme un mode spécifique d'activité intellectuelle et langagière, qui sert de canal d'exposition d'un sens, qui ne trouve pas dans la raison analytique et abstraite de moyen d'expression adéquat. La production de récits mythiques constitue bien une voie d'approche de la vérité, dont il faut sans cesse réinterpréter le contenu substantiel, parce qu'il reste disséminé dans une totalité, incommensurable à nos capacités d'intelligence finie.

De manière générale, l'imaginaire rend donc disponibles des techniques de pensée symbolique et analogique (mythe, symbole, métaphore, dessin) qui interfèrent à des degrés divers avec les processus cognitifs. Une tradition qui va d'Auguste Comte à G. Bachelard a voulu dénoncer la puissance d'inhibition ou de perturbation de l'imaginaire, tenu pour responsable de maintenir la raison dans un stade préscientifique. Pourtant une récente épistémologie critique et ouverte [10] a permis de réévaluer la place de l'imaginaire même dans la construction des savoirs (géographiques, historiques, physiques, etc.). Ces relectures du rationalisme plongent leurs racines dans un renversement des absolus logico-philosophiques, qui a commencé avec F. Nietzsche. Ce dernier, en enracinant la pensée

dans les obscurités du corps et de la vie, avait déjà pu soutenir combien le concept était une production tardive et secondaire, une sorte de construction objectivante en miroir, qui se payait au prix d'une dévitalisation complète de l'objet et du sujet. C'est pourquoi, selon Nietzsche, la pensée, au contact des forces spontanées de la vie, produit d'abord des métaphores, dont les concepts sont des versions usées, fatiguées. « Qu'est-ce que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent, à un peuple, fermes, canoniques et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal. » [11]

Un siècle plus tard, l'épistémologie d'un Gilbert Durand maintient et renforce ce soupçon sur l'autonomie de la rationalité [12]. Dès les années 1960, l'étude des structures figuratives de l'imaginaire le conduit à distinguer les trois grandes structures de composition des images (scinder, fusionner, recycler), qui prédéterminent en fait trois types de logiques conceptuelles. Ainsi, la rationalité elle-même apparaît comme dérivée ou comme doublée d'une logique plus profonde qui règle des images et non seulement des concepts ; la rationalité identitaire, tant revendiquée et utilisée par la raison dans les sciences, ne serait donc qu'une forme régionale, unilatérale, de rationalité possible. Il n'est donc pas étonnant que G. Durand assume pleinement un statut épistémique pour les symboles et les mythes et considère qu'on peut produire un savoir vrai en puisant alternativement dans le registre des mythes ou dans celui des constructions abstraites de la science [13].

3. Visée instituante pratique

L'imaginaire ne satisfait pas seulement les besoins de la sensibilité et de la pensée, mais trouve aussi à se réaliser dans des actions, en leur donnant des fondements, des motifs, des fins et en dotant l'agent d'un dynamisme, d'une force, d'un enthousiasme pour en réaliser le contenu. Qu'est-ce qui incite en effet les hommes à agir socialement, à obéir, à respecter les autorités, les normes et les lois, à orienter leurs désirs ? Sans une enveloppe, une surcharge, un horizon d'imaginaire, la vie en société risquerait fort d'apparaître comme bien arbitraire et

fragile. Ni l'autorité, ni la justice, ni le travail ne pourraient trouver leur place dans la société s'ils n'étaient à un degré ou un autre tissés dans l'imaginaire.

Pascal, après Montaigne [14], a su utiliser les leçons de Machiavel pour débusquer les mécanismes de l'imaginaire dans le fonctionnement des grandeurs et institutions sociales. Nombre de fragments des *Pensées* montrent combien les hommes puissants, dans toutes les institutions, ne font qu'animer un vaste théâtre où ils jouent des personnages déguisés et font croire des vérités qui ne sont que mensonges [15]. En face d'eux, le peuple, ignorant des vrais mobiles et des vraies grandeurs et valeurs, se laisse berné par les apparences, et croit en la puissance des magistrats et des princes, qui pourtant ne dépendent que de sa propre crédulité. Mais ce décor fragile remplit son office et ne devrait pas être défait trop imprudemment, car la plupart des hommes, prisonniers de leur condition, marquée par le péché, ne pourraient guère trouver mieux pour faire tourner le grand théâtre du monde que ces artifices mensongers.

Cette motivation des instances et normes de la vie sociale est particulièrement assurée par les mythes [16]. L'imaginaire sert, en effet, à doter les hommes de mémoire, en leur fournissant des récits qui synthétisent et reconstruisent le passé et justifient le présent. Ainsi, la fondation des villes est inséparable de mythes d'origine qui en fixent en quelque sorte le destin et en légitiment l'histoire et les institutions. À cet égard, le mythe de la fondation de Rome semble bien représenter une sorte de prototype d'une large tradition que l'on retrouve un peu partout dans le monde [17]. Parmi nombre d'éléments mythogénétiques on peut retenir au moins les suivants : 1/ la filiation de l'espace urbain avec le monde invisible des dieux, le site se voyant initialement investi par un dieu qui le distingue comme sacré. La fondation est en effet généralement attribuée à un héros, mitoyen des dieux et des hommes, qui réalise une promesse surnaturelle (annonce par les dieux de la fondation de Rome à Énée) ; 2/ la fondation prend ensuite la forme d'un rite sacré, par l'instauration d'un *mundus*, qui témoigne que l'aventure urbaine, par son caractère non naturel, par sa démesure, par sa concentration de puissance, par les métamorphoses opérées sur la vie des hommes, ne peut prendre sens qu'intégré dans une symbolique sacrée. La ville inaugure un changement ontologique dans la vie des hommes, modifie les relations entre hommes et dieux et expose les individus à des vécus profondément étrangers à l'ordinaire de l'habitat et de la socialité (Romulus trace le Carré – *Roma quadrata* – qui fixe l'emplacement de la ville) ; 3/ la naissance de la ville est enfin contemporaine d'une violence assumée et dépassée, comme si l'ordre nouveau ne pouvait

résulter que d'un désordre majeur vaincu. Le mytique meurtre fondateur actualise la violence anthropologique et cosmique sur laquelle est bâti un nouvel ordre humain, rappelant par là combien la ville réactualise une dialectique nature/culture, loi/transgression, sans laquelle il n'est aucune institution possible (combat de Romulus et Remus comme meurtre fondateur de Rome).

Ce récit imaginaire d'une violence inaugurale de la Cité, inscrite dans un plan divin, révèle clairement que la Cité ne se limite pas à une visée unilatéralement protectrice. Bien plus elle donne à comprendre que la paix civile, inhérente au projet urbain, ne peut être obtenue qu'au prix d'une violence nouvelle, paradoxalement fondatrice. Car la violence fondatrice, qui est à la fois force destructrice et occasion d'une réforme créatrice, n'est pas violence intersociale, mémoire de guerres intertribales, continuation des violences qui opposent toujours clans ou peuples à l'âge préurbain. Symbolisée souvent comme violence entre parents, entre frères, entre jumeaux (comme dans le cas de Romulus et Remus), elle renvoie bien à une violence intrasociale, intestine : elle est l'image même de la violence qui circule dans la société endogène, dans l'espace clos de la ville. La ville met certes fin à la violence exogène mais au prix d'une nouvelle violence, celle de l'urbanité même, qui se dit et se répète sous la forme mytique d'un combat entre fondateurs, c'est-à-dire entre les habitants d'une même Cité. Pour faire vraiment corps ensemble, les habitants d'une ville sont condamnés à produire une identité, une communauté, qui ne résultent pas seulement de quelque solidarité pragmatique ou d'une empathie fusionnelle. La société urbaine n'accède à l'ordre et à la paix qu'en désignant et en expulsant de soi le négatif qui la corrompt en son sein.

La ville apparaît ainsi comme un *pharmakon* (au sens grec de ce qui rend malade et guérit) comme un remède contre le désordre. Le mythe de fondation témoigne de l'alliance indissoluble de la paix et de la guerre, du bien et du mal, qui, ainsi conjoints dans leur antinomie, scellent le pacte fondateur. En intensifiant leurs rapports dans un espace concentré les hommes s'exposent à la fois à aggraver la violence et à inventer un moyen inédit pour la vaincre, l'ordre de la cité, le pouvoir, la loi, le droit, la police pour la réguler. La ville n'est donc pas seulement un espace de coexistence d'individus et de familles, elle est vraiment une transformation de l'anthropologie de la guerre de tous contre tous. Et les mythes de fondation rappellent combien la ville a inventé, en même temps, un risque croissant de destruction de l'humanité et un contrat originaire pour la domestiquer. La ville est donc bien en ce sens l'ancêtre de l'État qui poursuit ses mêmes fins, à une autre échelle, mais aussi le support de l'imagination utopique qui a voulu voir en elle, depuis le xvi^e siècle, le

substitut des paradis perdus.

Enfin, l'imaginaire arme les agents sociaux d'espérance, d'attente, de dynamismes pour organiser ou contester, bref pour engager des actions qui font la vie même des corps sociaux. Sans la médiation de l'imaginaire, les sociétés risquent de n'être que des organisations stables et fonctionnelles qu'on a pu comparer à des fourmilières. Pour H. Bergson, les sociétés passent de la clôture à l'ouverture par un élan mystique qui convertit la fabulation adaptative en une aspiration à une humanité ouverte [18]. L'imaginaire social comporte donc surtout des possibles latéraux [19] à réaliser. Les individus et les peuples trouvent dans les imaginaires de leurs rêves des objectifs à leurs actions présentes et futures. Les mythes du futur fascinent, galvanisent des énergies, permettent de fomenter des plans de réalisation pour changer le présent. G. Sorel a décelé la force du mythe de la grève générale, K. Mannheim, E. Bloch ont vu dans les utopies des principes d'espérance pour modifier l'ordre sociopolitique, C. Castoriadis, abandonnant le déterminisme marxiste, confie à l'imagination le soin d'exciter le désir de transformation sociale et voit donc en l'imagination le ressort des constructions collectives [20].

II. Valeurs de l'imaginaire

L'imaginaire se voit traité de manière ambivalente, soit comme source de maux soit comme le moyen d'enrichissement de l'homme. Le procès de l'imaginaire est parallèle en général à celui de l'imagination, qui est accusée avant tout de travestir la vérité en se mettant au service d'une subjectivité passive. L'imaginaire nous prive souvent de la liberté de jugement, agit de manière perturbante sur nos affects en excitant des croyances aveugles. L'imaginaire est tenu pour l'expression des dispositions incontrôlées du corps et l'effet amplifié des émotions et passions qui nous conduisent davantage à croire en la réalité de nos représentations qu'à l'ordre objectif du monde. Sous un double aspect : d'une part, l'imaginaire est le miroir de nos émotions, ce en quoi nos images reflètent de fait l'état de notre corps, de notre constitution neurobiologique selon le vocabulaire actuel ; d'autre part, l'imaginaire excite en nous des résonances intérieures de plaisir et déplaisir. Car une image mentale, au même titre qu'une réalité externe, peut provoquer des effets sur la sensibilité, agir sur l'humeur, faire naître des sentiments de tristesse ou de joie, alimenter les passions (d'amour et de haine). La force même des images peut transformer des sentiments en passions aveugles jusqu'à priver le sujet

de tout esprit critique. Stendhal avait ainsi comparé le travail de l'idéalisation de l'imagination amoureuse à une cristallisation, semblable aux effets du sel dans les mines de Salzbourg qui recouvre les plus petites branches d'arbres « d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants » (*De l'amour*, frag. CXL). Par ailleurs les sentiments risquent de devenir eux-mêmes imaginaires dans la mesure où nous croyons en leur réalité, en leur bien-fondé ou en leur durée alors qu'ils n'ont d'existence que dans et par l'imagination. Ce qui explique le constat désabusé d'A. Gide : « L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s' imagine éprouver. De là à penser qu'il s' imagine éprouver ce qu'il éprouve. Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. » (*Les Faux-monnayeurs*, 1^{re} partie, chap. VIII.)

De fait, l'imagination peut parfois devenir folle, lorsqu'elle adhère sans réserve au contenu des images. Comme le précisait E. Kant : « Nous jouons souvent et volontiers avec l'imagination ; mais l'imagination (en tant que fantasmagorie) joue souvent avec nous et parfois bien avec contretemps... » (*Anthropologie*, n° 34). Tel est le cas du rêve où la conscience se comporte de manière hallucinée parce que la chute du seuil de vigilance, occasionnée par le sommeil, la condamne à une adhésion irréfléchie à ses images. Mais la conscience vigile peut à son tour céder à des mécanismes de fascination : les expériences d'identification complète au contenu de nos représentations sont nombreuses, heureusement souvent éphémères, et ont suscité des témoignages significatifs. Ainsi J.-J. Rousseau : « Mon imagination prit un parti qui me sauva de moi-même et calma ma naissante sensualité : ce fut de se nourrir de situations qui m'avaient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier tellement que je devinsse un de ces personnages que j'imaginai, que je me visse toujours dans les positions les plus agréables selon mes goûts, enfin que l'état fictif où je venais de me mettre me fit oublier mon état réel, dont j'étais si mécontent. » (*Confessions*, 1^{re} partie, livre I.)

À terme, l'imaginaire suscite de la fascination irrésistible, des formes d'idolâtrie qui conduisent au délire (politique et religieux). À titre d'exemple, les philosophes rationalistes des xvii^e et xviii^e siècles ont fait porter leur critique de l'imaginaire sur les cas d'exaltation religieuse qui poussent certains esprits et leurs disciples à objectiver leurs fantasmagories en révélations surnaturelles : « On a vu dans tous les siècles des hommes dont la mélancolie mêlée à la dévotion, jointe à la bonne opinion qu'ils ont eue d'eux-mêmes, leur a fait accroire qu'ils avaient une tout autre familiarité avec Dieu que les autres hommes. Quelques personnes idiotes, ayant l'imagination agitée, se

forment des conceptions, qu'elles n'avaient point auparavant. Cet avantage leur vient en bonne partie d'une forte imagination que la passion anime et d'une mémoire heureuse qui a bien retenu les manières de parler des livres. » (Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, IV, XIX.) De même pour E. Kant, l'imagination exaltée ou visionnaire égare dangereusement l'entendement lorsqu'elle se transforme en un « penchant à prendre le jeu des représentations du sens interne pour une connaissance par l'expérience alors qu'il ne s'agit que d'une invention. Finalement, l'homme prend tout ce qu'il s'est mis à dessein dans l'esprit pour quelque chose qui s'y serait trouvé auparavant ; et ce qu'il croit s'être imposé à lui-même, il croit l'avoir découvert dans les profondeurs de l'âme » (*Anthropologie*, n° 24). Cette critique de l'adhésion à des réalités invisibles, suprasensibles a servi à mener une lutte contre la foi religieuse, les traditions et les superstitions, qui relèveraient toutes de cette mystification. C'est aussi la croyance en l'imaginaire qui est mise en cause dans la dénonciation des phénomènes spectaculaires de suggestion et d'autosuggestion qui entraînent entre autres des désordres psychosomatiques.

Pourtant, les dangers de l'adhésion à des contenus imaginaires peuvent être circonscrits et rendus à leur juste proportion. D'abord en distinguant plus finement différentes formes d'imaginaire. Même E. Kant, ennemi de toute confusion entre affectivité et raison, a pris en compte différentes formes de croyances en des produits de l'imagination. Ainsi distingue-t-il deux formes d'égarément de l'imagination : les productions sans frein (*refrenis*) qui portent sur des possibles et celles qui sont sans règles (*perversa*) et qui sont contradictoires. « La fantasmagorie sans frein peut toujours s'incliner... elle est luxuriante à force de richesses ; mais l'imagination sans règle s'approche du délire : la fantasmagorie fait alors de l'homme un jouet et le malheureux ne peut plus maîtriser le cours de ses représentations. » (*Anthropologie*, n° 33.) Cette dernière forme se dédouble elle-même en *Schwärmerei* qui est folie et en enthousiasme qui est démence. « Dans l'enthousiasme comme affection, l'imagination est déchaînée, dans la *Schwärmerei* elle est dérégulée comme une passion profondément enracinée. » (*Critique de la faculté de juger*, n° 29.)

Spinoza lui-même, en plein siècle de méfiance envers l'imagination, a, un des premiers, montré que l'imagination pouvait trouver sa place dans la vie rationnelle. Certes, Spinoza est célèbre pour avoir dénoncé (*Éthique*, I, appendice) les illusions humaines qui se greffent sur des fictions engendrées par des désirs non adéquats à l'ordre du monde. Pourtant, il n'accuse pas l'imaginaire de fausseté intrinsèque.

L'imaginaire comporte des représentations neutres qui ne deviennent erreur que par suite de l'ignorance du sujet : « Les imaginations de l'âme considérées en elles-mêmes ne contiennent aucune erreur ; autrement dit l'âme n'est pas dans l'erreur parce qu'elle imagine ; mais elle est dans l'erreur en tant qu'elle est considérée comme privée d'une idée qui exclut l'existence des choses qu'elle imagine comme lui étant présentes. » (*Éthique*, II, prop. XVII, scolie.) La puissance de l'imagination n'est donc trompeuse que par défaut de vérité. Bien plus, contrairement à une certaine tradition de lecture trop marquée par un tableau hiérarchique des modes de vie et de connaissance qui culminent en la raison intuitive, Spinoza sait accorder à l'imaginaire sa part dans la vie individuelle et sociale [21]. Car la vie raisonnable, marquée par le désir qu'à chacun de persévérer dans son être, s'accompagne aussi de passions actives et joyeuses, qui peuvent être développées et favorisées par l'imaginaire [22]. L'imagination en tant qu'expression de l'état actuel des dispositions du corps ne nous conduit certes pas à la vérité rationnelle mais peut nous disposer de telle manière que nous nous détournions de la tristesse et de la haine, passions antisociales par excellence. L'imaginaire commun à plusieurs individus, activé par les processus d'identification interindividuelle, peut donc aider à faire régner dans une société un entre-accord des corps, et donc des esprits, qui facilite la vie de raison. Comme le montre H. Védrine, le bon usage de l'imagination « passe par une transformation de l'imagination qui, de connaissance mutilée, devient principe d'engendrement de la joie ».

En fin de compte, il importe peut-être moins de démystifier radicalement l'imaginaire que d'inciter le sujet imaginant à bien user des images. Car la valeur de l'imaginaire peut difficilement être enfermée dans une évaluation univoque. Tout dépend du rapport que le sujet entretient avec lui. Plutôt que de se fixer sur la question de la dissolution ou de la réhabilitation de l'imaginaire, il serait plus adapté de préparer le sujet à vivre avec lui selon une dialectique de l'adhésion/distanciation. Car l'efficience de l'imaginaire n'existe que pour autant que nous attribuions aux images au moins une semi-réalité, capable de les faire passer, ne serait-ce que momentanément, pour plus attrayantes et vraies que la réalité perçue et pensée. Il est donc important d'abord d'avoir des rapports intermittents avec notre imaginaire, le soumettant périodiquement au principe de réalité, aux inévitables contraintes de l'action, des lois, etc. D'autre part, il est préférable de nous y rapporter par simple jeu, en faisant « comme si » ses contenus étaient vrais, bons, etc. Notre relation à l'imaginaire équivaut en fait la plupart du temps à une forme de jeu. Nous faisons alors « comme si » l'image était réelle, nous laissant entraîner par des

promesses de plaisir et de déplaisir, sans cependant la plupart du temps perdre la « pensée de derrière » selon l'expression de Pascal (*Pensées*, frag. 90, Éd. Lafuma), qui nous permet de nous dédoubler, de modifier notre rapport intentionnel au contenu ou de rompre l'investissement psychique. Nos souvenirs, aussi vivaces qu'ils nous paraissent, s'imposent bien comme passés, sans devenir des hallucinations au présent ; l'enfant qui joue, l'acteur de théâtre et même le participant à un rite religieux peuvent certes s'identifier, par le biais d'un imaginaire mimétique, à un autre dont ils animent la représentation, sans pour autant perdre leur identité propre, du moins pas plus longtemps que ne le veulent le temps et la règle du jeu. L'interprétation d'une fiction permet de faire naître des effets, aussi bien chez l'acteur que chez les spectateurs, mais sans que l'imaginé se substitue complètement au réel. La croyance peut même en rester au stade minimal que l'on peut appeler, avec E. Husserl, conscience « neutralisante » qui nous permet de ne pas confondre la représentation et le représenté et d'engager une intentionnalité de conscience qui n'est qu'une « quasi-observation » (J.-P. Sartre).

En fin de compte, la logique de la croyance en nos contenus imaginatifs reste exposée à des questions préalables, qui rendent la question de la valeur de l'imaginaire difficile à trancher :

- suffit-il d'opposer dans l'imaginaire les images crédibles à celles qui ne le sont pas ? Ainsi, pour un empiriste comme D. Hume, les images reproductrices des sensations sont toujours accompagnées de quelque croyance, alors qu'il nous est impossible de croire à des libres fictions parce qu'il leur manque la vivacité de qui a été senti (ex. : on ne saurait croire à l'image d'une tête humaine à corps de cheval). « Toutes les fois qu'un objet se présente à la mémoire ou aux sens, immédiatement, par la force de l'accoutumance, il porte l'imagination à concevoir l'objet qui lui est habituellement conjoint ; et cette conception s'accompagne d'une manière de sentir, d'un sentiment différent des vagues rêveries fantaisistes » (*Enquête sur l'entendement humain*, section V, 2^e partie) ;
- d'autre part, la croyance prend-elle sa source dans une force d'inclination, inhérente au contenu qui leurre le sujet, ou faut-il, en accord avec la conception classique de la connaissance, la mettre au compte d'une volonté ou d'un entendement qui affirme avec prévention et précipitation la vérité d'une apparence ? Autrement dit, nous montrons-nous faibles par rapport à une représentation imaginaire qui nous fait violence ou avons-nous la faiblesse d'attribuer autant de réalité à ce qui

Notes

- [1] Nous reprenons ici quelques analyses déjà proposées dans *L'Imagination*, Puf, coll. « Que sais-je? ». (épuisé)
- [2] E. Morin, *Le Paradigme perdu, la nature humaine*, Le Seuil, 1973.
- [3] J. Piaget, *La Formation du symbole chez l'enfant*, op. cit. ; J. Danos, *La Poupée, mythe vivant*, Gonthier, 1966.
- [4] D. W. Winnicott, *Jeu et Réalité*, Gallimard, 1975.
- [5] Voir notre *L'Homme à l'âge de la télévision*, Puf, 2001.
- [6] Aristote, *Poétique*, IV, 1448 b, Le Seuil, 1990, p. 43.
- [7] P. Ricœur, *Temps et Récit*, Le Seuil, 1983.
- [8] Voir P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990.
- [9] Voir notre *La Vie des images*, chap. V et VI
- [10] Voir M. Cazenave, *La Science et l'âme du monde*, Albin Michel, 1976.
- [11] F. Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, Garnier-Flammarion, 1991, p. 123.
- [12] Voir notre étude : « Pour une subversion épistémologique », in M. Maffesoli, *La Galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand*, Berg International, 1980, p. 49. sq
- [13] G. Durand, *L'Imaginaire*, Hatier, 1994 ; *Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, 1996.
- [14] Voir G. Feyrerroles, *Les Reines du monde. L'imagination et la coutume chez Pascal*, Champion, 1995 ; G. Le Bras, J.-P. Cléro, *Pascal. Figures de l'imagination*, Puf, 1994.
- [15] Pascal, *Pensées* Éd. Lafuma, frag. 25, 44, 60, etc., et *Discours sur la condition des grands* Le Seuil.
- [16] Nous avons illustré aussi le rôle du mythe de l'âge d'or dans la représentation mythique de la démocratie (*Une utopie de la raison*, La Table ronde, 2002.)
- [17] Voir le récit de Tite-Live, *Histoire romaine*, t. I, VI, 3 à VII, 3, et l'interprétation originale de Michel Serres, *Rome. Le livre des fondations*, Paris, rééd. Hachette-Littérature, coll. « Pluriel », 1999.
- [18] H. Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* Puf.
- [19] R. Ruyer, *L'Utopie et les Utopies*, Gérard Montfort, 1991.
- [20] Voir C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Le Seuil, 1979.

[21] Voir M. Bertrand, *Spinoza et l'imaginaire*, Puf, 1983.

[22] H. Védrine, *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire*, p. 67.

Chapitre IV

Explorations d'imaginaires

Les imaginaires se disent au pluriel, ils se développent à partir de tous les segments de l'expérience humaine, des rites et des croyances. Il conviendrait de distinguer les contenus thématiques et les formes d'expression (qui se renouvellent, avec, par exemple, la publicité commerciale). Les imaginaires les plus riches, puissants, constants sont aisés à repérer : la sexualité et la mort pour l'individu, le religieux et le politique pour les sociétés, sans oublier des secteurs apparemment peu spectaculaires : géographie, architecture, etc. On peut cependant être en quête de typologies plus précises, de corpus de mots-clés favoris [1]. L'historien roumain L. Boia, par exemple, retient huit structures archétypales qui sont autant de constantes des cultures :

1. la conscience d'une réalité transcendante, qui recoupe le sacré ;
2. le double, la mort et l'au-delà ;
3. l'altérité, ouvrant sur l'animal et le divin ;
4. la quête de l'Unité (androgyné) ;
5. l'actualisation des origines ;
6. le déchiffrement de l'avenir ;
7. l'évasion hors de la condition humaine (âge d'or, utopies) ;
8. la lutte et la complémentarité des contraires [2].

Un groupe de travail réunissant en 1990 universitaires européens et américains pour repérer les thèmes de comparaison entre les imaginaires collectifs de part et d'autre de l'Atlantique a eu les plus grandes difficultés à s'arrêter sur la liste suivante :

1. l'esprit des lieux (la nature, la frontière, le micro- et le macro-espace) ;
2. les métamorphoses du temps (de l'âge d'or aux paradis futurs) ;

3. les rêveries du voyage et l'aventure du regard (errance et enracinement) ;
4. usages et mésusages de l'abondance (l'or, le travail, le progrès) ;
5. les âges de la vie (l'enfance, la jeunesse éternelle, le vieillissement) ;
6. les frontières du corps (le pur et l'impur, le propre et le sale, l'innocence et le péché, etc.) ;
7. l'identité sexuée (le masculin, le féminin, l'androgynie) ;
8. le Moi et l'autre (l'autochtone, l'étranger, le Blanc, le Noir, l'Indien, le métis) ;
9. géographies imaginaires (les images réciproques de l'Europe et de l'Amérique) [3].

Les approches les plus novatrices de l'imaginaire portent sur l'identification de constellations cohérentes qui révèlent leur capacité d'auto-organisation des idées, affects et actions des agents qui le véhiculent. On peut ainsi prendre quelques exemples dans le domaine des imaginaires sociaux, la psychocritique, à la différence de la mythanalyse, ayant déjà largement fait connaître sa pertinence pour l'étude de l'imaginaire des créateurs, en particulier des écrivains [4].

1. Imaginaires d'un groupe social : utopie et millénarisme [5]

Dans chaque société des groupes dotés d'une identité ou d'une finalité clairement revendiquées se dotent aisément d'un imaginaire propre : groupes sportifs, associatifs (avec un folklore et un rituel typiques), partis politiques, franc-maçonnerie entretiennent des symboles, des mythes, une iconographie, etc. Les groupes d'activistes politiques ont secrété un imaginaire particulièrement flamboyant empruntant ses matériaux à la théologie millénariste et aux thématiques utopiennes. Car l'aspiration à une justification rationnelle d'un ordre civique idéal a du mal à se tenir à l'écart des désirs et des rêves. L'utopisme occidental a engendré de nouvelles matrices de rêves sociaux, orientés vers un futur proche ou lointain, au lieu d'être mesurés à l'aune du paradis des origines. L'adoption d'un modèle de temps linéaire et progressif, orienté vers un salut individuel et collectif, issu des

traditions juive et chrétienne, va mobiliser des esprits messianiques qui aspirent à prévoir et à contrôler l'avènement de sociétés plus justes. Encouragés par les rêveries millénaristes médiévales, en particulier par celle de Joachim de Flore, des hommes d'Église et des responsables politiques vont, à partir de la Renaissance, trouver dans les maquettes de sociétés nouvelles un élan nouveau pour adhérer aux idéaux d'égalité et de justice du monothéisme. L'utopie moderne prend donc corps dans l'imaginaire occidental, à mesure que la culture s'imprègne de la croyance en l'avènement d'un changement proche et irréversible dans les conditions de vie des hommes, qui trouve son fondement dans l'attente apocalyptique.

En s'emparant des maquettes utopiques nombre d'activistes sociaux ont ainsi cru réenchâter les modèles et laisser s'enflammer de nouveaux désirs d'absolu. L'impatience de l'action qui pousse à réaliser concrètement les idéaux rêvés pousse à imaginer un grand nombre de scénarios qui illustrent les emportements de l'imagination sociale dans le sillage des utopies littéraires. Ainsi prend forme et force un imaginaire de révoltes et plus tard de révolutions qui atteindra son apogée à l'ère des grands messianismes socialistes et romantiques. Cette poussée d'imaginaire activiste prend à son tour des voies multiples, parvenant plus ou moins à briser les carcans de la rationalité politique. En effet que l'activité utopique se tourne vers un programme explicite de transformation de la réalité ou qu'elle s'en tienne, en apparence, à un simple jeu sur des variations possibles, elle comporte inévitablement une dimension de réalisation pratique. Ainsi, on peut distinguer trois manières de penser le rapport de l'utopie à la transformation du réel [6] qui déterminent autant de types d'imaginaires :

- une voie anarcho-extatique pour qui le contenu du tableau utopique doit pouvoir se substituer, sans délai, d'un seul coup, à la réalité existante. L'utopiste, faisant fi de la substance de l'histoire, de la maturation des événements, espère matérialiser ici et maintenant le contenu imaginaire. Le changement le plus radical paraissant résider dans une inversion du monde, il suffit de retourner ce monde sur lui-même, faire la même chose mais en sens contraire (mythes antiques du monde inversé, pays de Cocagne à la Renaissance, etc.), ce que les sociétés expérimentent déjà elles-mêmes à travers des rituels (la fête comme inversion de l'ordre du monde) [7]. De ce point de vue, l'utopie avoue des affinités avec toutes sortes d'imaginaires religieux qui ont voulu, à côté de la société globale, instaurer des modes de vie alternatifs : mystique essénienne en ancien Israël, communautés gnostiques ou cathares, dont nombre de

traits vont se retrouver dans les expériences de rupture avec l'ordre social de communautés politiques (anarchistes au xix^e siècle, courants dits alternatifs récemment) ;

- une voie messianico-révolutionnaire : l'utopie prend place ici dans un calendrier historique, sa réalisation pouvant être annoncée prophétiquement. Le dévoilement de la maquette de la société idéale est inséparable d'une révélation de son avènement futur. La prescience de ce perfectionnement à venir de la société ou de l'humanité, confirmé souvent par une personnalité messianique, autorise dès lors à prendre des dispositions pour le présent, qui peuvent aller jusqu'au déclenchement d'une violence contre l'ordre établi pour préparer l'avènement du monde meilleur [8] ;
- une voie utopico-ecclésiale : à la démarche d'altercation avec la société existante, justifiée par l'annonce des changements à venir, s'oppose enfin un modèle d'alternance selon lequel l'ordre ancien cédera la place un jour encore indéterminable à un ordre nouveau. En attendant, une organisation ecclésiale ou sectaire, selon les cas, est chargée d'entretenir la promesse et de préparer l'avènement d'une ère de justice universelle. De nombreuses communautés d'inspiration utopique se structurent ainsi autour d'une espérance apocalyptique, tout en refusant toute transformation volontariste, voire violente, des conditions présentes du monde. La croyance au monde utopique permet au contraire de supporter sereinement l'existence avec la certitude qu'un autre monde viendra en son heure lui succéder, à l'horizon de la vie terrestre ou dans une vie au-delà.

Ainsi l'utopisme, dès lors qu'il rencontre la temporalité linéaire de l'histoire collective, se voit contraint de définir l'écart plus ou moins grand qui le sépare de la réalité et l'intervalle de temps qui sépare la perfection de sa réalisation concrète. Alternative, altercation ou alternance définissent alors autant de formes d'intensification de l'utopie selon qu'elle veut se présenter totalement, s'incarner progressivement ou demeurer dans une sorte de relation asymptotique avec l'histoire. Quelle que soit la forme de l'utopie, pour ceux qui se la représentent, elle finit par jouer le rôle d'un accélérateur d'histoire. À travers la *praxis*, l'imagination se greffe à nouveau sur le réel pour essayer de transformer le rêve en réalité. Il reste que toutes ces tentatives de réalisation des utopies ont vu en général se briser le rêve sur des réalisations oppressives, voire totalitaires, qui ont fini par faire naître les contre-utopies, sortes d'exercices de dénonciation, de démystification et finalement d'exorcisme des utopies.

La plupart des mouvements violents, en Europe longtemps, dans le Tiers Monde plus récemment, visant à détruire l'ordre légal d'une société, prennent souvent leur source dans le mythe millénariste [9]. Issu de prophéties apocalyptiques, en vogue dans le judaïsme et surtout dans le christianisme naissant, ce mythe fonde la croyance en l'avènement imminent d'un Messie, le nouveau Christ, qui va accomplir les promesses divines d'un royaume de justice et de bonheur de mille ans sur terre. Le récit mythique, qui atteint son expression définitive avec le moine calabrais J. de Flore au xii^e siècle, comprend un scénario fortement structuré qui voit se succéder un temps d'aggravation des conditions de vie historiques, la désignation d'une force diabolique responsable, l'Antéchrist, contre laquelle doit être mobilisée une violence exterminatrice, au service de Dieu et enfin un passage brutal dans un monde nouveau où sont expérimentées des formes d'une société communiste égalitaire. Cet imaginaire a bénéficié d'un retentissement exceptionnel qui lui a permis d'inspirer la plupart des offensives activistes (de sectes hérétiques puis de groupes de révolte politique) contre l'ordre social et politique, menées dans une effervescence morale et religieuse intense [10]. Sa force idéomotrice révolutionnaire tient sans doute à un entrelacement unique d'une série de motifs puissants : espérance en un changement radical de société, violence destructrice inspirée et garantie par une volonté divine, constitution d'un groupe d'élus chargé de collaborer avec Dieu dans l'histoire, certitude fondée sur un calendrier de l'imminence et de la durée de ce tournant historique (*millénium*). L'imaginaire millénariste autorise ainsi à diviser le temps entre un présent dévoré par des forces mauvaises et un avenir transfiguré par la perfection divine réalisée sur terre. Le mythème satanique des forces dominantes de l'Antéchrist convertit la peur spontanée devant la violence en désir de violence purificatrice aux mains des « cavaliers de l'Apocalypse » [11]. Il n'est pas surprenant que l'on ait pu attribuer l'efficacité de la vision marxiste des révolutions à la réactivation d'un schème de pensée millénariste [12]. Quels que soient les jugements que l'on puisse porter sur ces images de violence eschatologique, souvent proches de délires idéologiques, il n'en reste pas moins qu'elles attestent que l'imaginaire est la seule instance capable de produire une telle intensification du vécu social, de faire communier des individus et des groupes à des croyances mobilisatrices et de pousser à s'engager dans des expériences sociales alternatives aussi radicales. Le millénarisme, qui récupère parfois des projets utopiques, constitue donc un imaginaire d'altercation, de désordre collectif, dont l'énergie souvent incontrôlable a entraîné de considérables bouleversements dans l'histoire. C'est bien pourquoi l'imagination politique se voit si souvent exaltée comme facteur de changement des structures d'une société et

promue au rang de premier acteur de l'histoire [13]. Les mouvements historiques visant à changer la société ou l'organisation du pouvoir, même s'ils élaborent une critique raisonnée des institutions, réfèrent donc généralement leurs projets et leurs actions violentes à des images, qui solidifient les croyances en un modèle alternatif et dynamisent les actions collectives.

2. Imaginaires d'un peuple : les États-Unis

Sans céder à une sociologie de la conscience collective de type durkheimienne, on peut difficilement faire l'économie en psychosociologie d'une référence à l'imaginaire propre à un peuple, qui est le produit cumulatif de son histoire effective et de ses narrations mythiques rétrospectives. Il alimente une mémoire culturelle nationale et modèle inévitablement le goût, la sensibilité, les œuvres, les styles, les valeurs d'un peuple, au moins dans certaines de ses phases. Certains pays (Extrême-Orient, Roumanie, Mexique, Brésil, États-Unis, etc.) semblent ainsi avoir préservé un fort patrimoine de représentations collectives qui permet de parler d'un imaginaire national. On prendra l'exemple des États-Unis, qui condensent une charge mythologique exceptionnelle bien que masquée par l'idéologie pragmatiste. L'imaginaire sociopolitique américain peut être restitué à partir de points de vue externes et souvent explicitement critiques, en particulier européen. Les grands thèmes d'une mythanalyse américaine pourraient se décliner selon quatre entrées [14] :

1. un manichéisme ontologique et moral : les Pères fondateurs des idéaux américains ont d'abord légué aux colons blancs européens une foi missionnaire et messianique, dont l'imaginaire est préfiguré dans la structure psychoaffective du calvinisme. Se considérant comme les élus du nouveau royaume de Dieu sur terre, du Paradis retrouvé, les premiers Américains se perçoivent mythiquement comme des hommes bons. Dès lors en résultent deux représentations du mal : d'un côté, le mal extérieur au groupe, hypostasié en Diable, projeté sur des forces hostiles qu'il appartient aux croyants de combattre et d'éradiquer. La conquête de l'Amérique s'accompagne dès l'origine d'une forme de génocide brutal, l'Indien incarnant, comme « Peau-Rouge », une figure satanique ; c'est pourquoi aussi les Américains se détournent avec tant de répugnance de l'Europe, ancienne terre corrompue, en particulier par l'Église catholique, ce qui ne manquera pas de susciter un

isolationnisme transatlantique et une politique de la mise au pas des puissances européennes. De l'autre côté, le mal intérieur au groupe est cultivé dialectiquement comme un aiguillon du bien ; il faut alimenter sans cesse la société américaine de figures violentes de transgresseurs, de gangsters, de cowboys, mais dont le destin est toujours compatible avec une rédemption. Dans les deux cas donc la société américaine repose sur un antagonisme tranché entre bien et mal, le bien étant toujours vainqueur, à l'extérieur par la négation, à l'intérieur par le rachat et le salut ;

2. un mythe matriarcal : l'exil hors d'Europe, dans la misère et la souffrance, s'est accompagné d'un mythe d'émancipation à l'égard d'une servitude, imposée par l'ancienne structure autoritaire européenne. La naissance d'une nouvelle histoire dans un nouvel espace doit se payer alors au prix de la mise à mort de l'ancienne. On peut dès lors se demander si la création des États-Unis par des groupes de déracinés ne correspond pas dans l'imaginaire collectif à un meurtre originaire du Père. Dès lors les fils, tous frères, scellent ensemble le contrat d'un nouvel ordre, dénué de structure patriarcale, autoritaire. La fraternité américaine se détermine dès lors par rapport à la seule mère, qui assume jusqu'à la caricature l'autorité sur les hommes. C'est pourquoi la société américaine transforme l'image paternelle en figure absente, impuissante, complice des fils qui la traitent en *alter ego* ; n'est-il pas significatif d'ailleurs que l'imaginaire américain n'intègre pas de véritable héros guerrier, le soldat lui-même assumant moins une valeur symbolique qu'une fonction civile ? En conséquence on voit l'image maternelle être survalorisée comme figure nourricière, symbole de sécurité et d'abondance, véritable inspiratrice de la société de consommation : car la femme maternelle, la *Mom* (à opposer à la « femme fatale » source de déchéance et de ruine), incarne la voie rédemptrice de la paix et de l'amour. Cet imaginaire maintient les individus dans une culture de jeunesse, à l'âge infantile, préœdipien, à l'abri des affrontements avec l'autorité et figés dans une oralité primaire (d'où les modes alimentaires de consommation). Il est d'ailleurs significatif que l'imaginaire américain adulte ait privilégié un univers immature (celui des *comics*, de Mickey), ait projeté ses affects dans le monde féérique des bêtes (Disneyland), privilégié la bande dessinée avec une langue régressive de « bulles », d'onomatopées, de monosyllabes, etc. Dans le monde de Mickey, dominé par l'aspiration à la propriété et à la sécurité, les personnages (Donald, Taram, Daisie), qui ne dépassent pas 15 ans, ne

connaissent aucune évolution et sont privés de toute profondeur initiatique ;

3. un mythe de la communauté fusionnelle : cette société de frères et sœurs, inspirés par le Dieu unique, sans aucune médiation charismatique ni étatique, a dès lors fondé toutes ses relations sociales sur l'égalité et la transparence publique. L'égalité n'est pas le produit d'une institution civile, comme dans la tradition politique française, mais l'expression d'une nature en proximité directe avec Dieu. L'égalité mythique fonctionne ainsi comme un don providentiel, qu'il n'est même pas nécessaire d'instituer, de concrétiser. Les prescriptions égalitaires n'ont d'ailleurs jamais été dans les faits incompatibles avec les plus grandes inégalités, comme en témoignent les porte-parole historiques de la communauté qui ne voyaient pas de contradiction à être simultanément égalitaristes et ségrégationnistes, voire esclavagistes ;
4. un culte mythique de l'argent : héritiers du Paradis, les Américains se croient destinés à en faire fructifier les richesses naturelles, dont le médium symbolique, sur le plan de la culture, va être l'argent (le dollar). Véritable *pharmakon* ambivalent (poison et remède), l'argent incarne simultanément le vice, les turpitudes, mais aussi la vertu et le travail. Dès lors toute réalité se trouve rapportée à ce référent symbolique, elle doit devenir monnayable et gagne effectivement en valeur à mesure de l'accroissement de son prix. Il en résulte que tout doit être évalué par rapport à la quantité. Dès lors la vocation sainte de chacun est de réussir sa vie (*self-made-man*) et de s'enrichir (*to make money*). Si l'argent peut certes exposer au mal, il peut au contraire rendre son possesseur meilleur s'il est bien gagné par l'intelligence des affaires. Le *businessman* œuvre toujours pour le royaume de Dieu et Jésus n'est pas loin d'être comparé à un homme d'affaires éclairé. La richesse gagnée devient ainsi une pierre philosophale qui nous rapproche de la perfection divine, ce qui inspire sans doute les multiples télé-évangélistes gérant leurs ouailles à la manière d'une entreprise religieuse.

Ces quatre mythes constituent donc le noyau dur de l'imaginaire américain, qui croise de manière inédite religiosité messianique, politique puritaine et un matérialisme hédoniste.

3. Imaginaires d'une époque : la

Renaissance et le baroque

Les découpages de l'histoire en périodes dotées d'une certaine unité font l'objet de controverses entre spécialistes d'autant plus que les dates de commencement et de fin sont assez contestables. Il reste qu'une époque dégage un certain nombre d'invariants (catégories, visions du monde, styles) qui touchent aussi ses imaginaires. Le Moyen Âge apparaît ainsi dominé par un retour d'un imaginaire trifonctionnel qui organise toutes les réalités selon une hiérarchie ternaire : pôle de souveraineté, de défense et du travail [15]. De même, l'héritage antique et chrétien se mêle étroitement à des survivances païennes, ce qui oblige à interpréter les œuvres (cycles du Graal, par exemple) de manière multidimensionnelle en intégrant des rites et des calendriers autochtones, très étrangers aux références visibles à la culture dominante [16].

On peut dégager une cohérence semblable pour la Renaissance européenne. Celle-ci se définit comme un retour dans le présent de la culture antique, mais derrière cette invocation se met en place une nouvelle représentation du monde, greffée sur des matériaux imaginaires (croyances en l'influence du monde invisible, rapports d'analogie entre microcosme et macrocosme, etc.). C.-G. Dubois a valorisé le mythe d'une lumière ascensionnelle qui fonde un accord universel entre toutes choses [17]. C'est pourquoi entre tous les plans de la réalité cosmique circule une influence, qui assure une unité à toutes les parties, qui peuvent ainsi être maintenues dans une totalité harmonique. La symbolique du nombre d'or, la magie des forces d'attraction, l'efficacité de l'opposition et de l'équilibre des opposés permettent ainsi de doter l'univers naturel et humain d'une vitalité générale. L'évolution de cet imaginaire va aboutir au style maniériste qui cultive les artifices, accentue les formes antinomiques jusqu'à l'illusion (trompe-l'œil, anamorphose, labyrinthe, etc.), avant que l'imaginaire baroque n'intègre une part de volontarisme dans ce théâtre du monde où la lumière dispute la puissance aux ténèbres. À la suite de C.-G. Dubois, G. Durand a bien cerné l'imaginaire baroque comme forme typique d'un régime synthétique qui intègre le diurne et le nocturne dans une même composition narrative ou iconographique [18]. Émerge, en effet, sous le terme générique de baroque, un système homogène d'images, bien identifiable par un imaginaire, valorisant des formes mobiles, des simulacres et des simulations, qui informent et orientent littérature, architecture, musique, ballet, fêtes publiques, etc. Les formes et forces inhérentes à son esthétique peuvent même être associées à des emblèmes qui deviennent autant de stéréotypes : ovale, ellipse, torsade, trompe-l'œil, nuage, bulle,

miroir, le paon, etc. De ce point de vue, l'imagination baroque se caractérise par sa tendance à temporaliser des réseaux symboliques opposés dans une durée cyclique. L'on aboutit ainsi à un imaginaire « disséminatoire », multidimensionnel et rythmique, puisqu'il fait alterner, dans une tension antagoniste, phase dramatique du conflit et phase intimiste de réconciliation harmonique.

D'abord, toutes les exégèses esthétiques s'entendent à voir dans le baroque un désir de totalisation du monde, de déploiement, voluptueux ou angoissé, d'une pluralité de formes qui coexistent de manière instable, mais cyclique. L'espace baroque n'est plus ordonné autour d'un unique centre ou selon un clivage fortement contrasté, mais apparaît plutôt comme un pullulement d'innombrables centres. L'emblème géométrique du centre fait place à toutes sortes de figures de démultiplication, d'ouverture (ellipse, parabole, ovale, etc.). J. Rousset retrouve ces caractéristiques dans les arts plastiques et littéraires : l'esthétique théâtrale, par exemple, durant les années 1630-1640, cultive l'art du composite, de la profusion des détails, de l'inflation des événements [19]. Parallèlement, la poétique saisit l'humanité moins dans une essence unifiée que dans le spectre éclaté et instable de ses multiples manifestations. Tout semble donc indiquer que l'imaginaire baroque s'installe dans une appréhension syntonique du monde qui permet de retenir l'unité orchestrale, diverse mais harmonique, de toutes choses.

Par ailleurs, le baroque obéit à une syntaxe disséminatoire de l'imaginaire dans la mesure où cette totalisation harmonique s'opère, non par emboîtement ou réconciliation des contraires, mais par le jeu de leur coaction. La composition d'un « monde » ne nécessite plus la suppression des oppositions, par extinction ou exaspération des tensions, mais leur composition contradictoire. Depuis Montaigne, comme le rappelle C.-G. Dubois, l'approche de « l'être se manifeste par une confrontation avec son antonyme. L'un ne peut être pensé sans l'autre, et tous les deux bien séparés finissent par se confondre. L'être apparaît comme un signe relatif faisant lui-même partie d'un couple être / non-être, dont les deux termes sont inséparables et pensés relativement l'un à l'autre » [20]. Par là, le baroque correspond à la structure première du régime disséminatoire, celle de l'« harmonisation des contraires », dans une « musique » perpétuellement contrastée.

Rien n'exprimerait mieux cette thématique que le jeu paradoxal de la vie et de la mort. Pour l'homme baroque, la vie est en même temps vie et mort, de même que la mort est insérée dans les fluctuations de la vie. C'est ainsi que l'exaltation de la vie cosmique ou sociale est

inséparable de l'omniprésence de cadavres suppliciés et de meurtres cruels. Comme dans la syntaxe disséminatoire, on assiste donc à la mise en relation de ce qui semble s'exclure, à une sorte de dialectisation du positif et du négatif, rythmée « par la succession des contraires, par l'alternance des modalités antithétiques : vie et mort, forme et latence, être et non-être, blessure et consolation » [21].

Particulièrement significative de cette solidarité paradoxale des opposés serait aussi la thématique de l'inversion du monde. L'apparente identité de notre monde ne peut, en effet, révéler sa nature cachée qu'en étant confrontée à son antimonde, à son inversion en miroir. Dans ce cas, l'imaginaire baroque vise certes à conforter un relativisme anthropologique, mais, plus profondément, il cherche la vérité du monde, non plus dans le tableau unilatéral qui nous est immédiatement donné dans notre expérience, mais dans le choc imaginaire des mondes à l'endroit et à l'envers. Dès lors, l'image véritable des choses se révèle ambiguë, tissée indissolublement d'ordre et de désordre, de réalité et de leurre, de raison et de déraison. Le régime disséminatoire de l'imagination permet donc d'évaluer le monde à partir d'un point de vue qui inclut les opposés et exclut réciproquement l'identité univoque.

Enfin, l'ensemble des dominantes dynamiques de l'imaginaire baroque peut être rapproché de la fluidité et de la circularité des éléments, qui constituent le moteur du régime nocturne en général. Le baroque participe, par là, d'un imaginaire lunaire des transformations et des métamorphoses, que G. Durand rattache à l'archétype astrobiologique, « cette grande intuition mythique, dans laquelle la conservation de l'énergie vitale ou la plénière apparence astrale compense la dégradation passagère que figurent les latences saisonnières, la lune noire et la mort » [22]. Ce motif mythologique de la métamorphose ne permet pas seulement de renforcer l'unité rythmique du grand Tout, mais se laisse aisément dramatiser, inscrire dans la trame d'un parcours initiatique, dans un récit anagogique, qui reconduit les multiples découpages des formes vers un foyer de plénitude vitale. Dans tous les cas, les éléments symboliques y sont soumis à des mouvements d'enroulement, qui leur permettent de parcourir les états opposés d'un même genre, de faire alterner les pôles extrêmes de la vie. La métamorphose « syntonise » l'identité et l'altérité : permanence de l'être et changement de l'apparaître définissent le principe d'animation de cycles, en qui le début et la fin coïncident.

Toute cette logique disséminatoire, entraînée dans la spirale du temps, se trouve condensée dans l'imaginaire baroque de l'automatisme. Sous les machines et automates de l'époque, on peut en effet découvrir à

l'œuvre un archétype aussi immémorial que la roue, l'automate, qui constitue, dans son genre, non seulement « un fait technique total » [23], mais aussi un monde imaginaire autarcique. L'automate, réel ou fictif, désigne en effet un dispositif circulaire répétitif qui simule, dans sa matérialité mécanique, le pouvoir d'animation de la vie. Les mythes auxquels l'automate a donné naissance, de Pygmalion au Golem, réapparaissent à travers les fabulations baroques qu'il engendre et les artefacts techniques (jardins de fêtes, scènes de théâtre) qu'il soutient. En tant que machinerie, l'automate typifie le temps cyclique lui-même, en assurant, par-delà les transformations matérielles, une réversibilité des états initiaux. À la différence de la vie irréversible, l'automatisme donne l'illusion d'immobiliser la vie, d'atteindre au mouvement perpétuel. Mais, par ailleurs, l'automate se prête aussi à imager les processus les plus sophistiqués du changement, de l'altération, puisqu'il apparaît doté d'une spontanéité qui simule la puissance créatrice de la vie. Les automatismes sont associés, à l'âge baroque, à la recherche d'un merveilleux, qui naît précisément de l'étonnement devant la disproportion entre un mécanisme simple et des mouvements rapportés généralement aux seuls êtres vivants. Ainsi l'automate, sous toutes ces formes, est l'image intrigante de l'union des opposés (naturel-artificiel, vivant-mécanique) et le symbole par excellence des séductions de la métamorphose dans un monde profondément ambigu. L'imaginaire de l'automate semble bien être une sorte de fragment représentatif d'une tierce logique à laquelle le baroque emprunte ses figures clés. Ainsi resitué dans la grammaire générative des images, le baroque historique apparaît comme une variation originale d'un régime cyclique de l'imaginaire.

4. Imaginaires d'une tradition spirituelle : le gnosticisme dualiste

Certains imaginaires se mêlent étroitement à une tradition intellectuelle ou spirituelle qui généralement traverse le temps avec peu de modifications. Ces réseaux de pensée et de pratiques (alchimie, gnoses, utopismes, astrologie, occultisme) sont relayés par des transmetteurs peu créatifs puisqu'ils doivent leur adhésion au corpus, précisément à l'attraction pour un type d'imaginaire constitutif. L'origine de ces corpus est souvent floue et se confond avec des fondations mythiques. L'alchimie ou la franc-maçonnerie ont façonné des imaginaires stables, souvent très codés, au vocabulaire technique, largement sous-tendu de mythes.

On peut s'attacher plus particulièrement l'imaginaire gnostique (lui-

même divisé en gnosés monistes optimistes et gnosés dualistes pessimistes), propre à certaines communautés hérétiques parallèles au premier développement du christianisme et dont les structures matricielles traversent l'histoire jusqu'à l'existentialisme contemporain. Il est marqué avant tout par un imaginaire de l'exclusion et de l'enfermement, caractéristique de l'être au monde, qui ouvre sur une quête de la fuite hors du monde, par le symptôme d'une angoisse existentielle et une symbolique schizomorphe dont les intensifications peuvent faire basculer un sujet jusque dans une schizophrénie. Ce vécu d'une prison ou d'une citadelle assiégée constitue une structure caractéristique de tout l'imaginaire du corpus du gnosticisme.

Pour le gnostique, en effet, le monde est assimilé à une création manquée et souillée, œuvre d'un dieu inférieur, le Dieu parfait, retiré dans sa transcendance, étant déclaré innocent de toute création. Le cosmos cristallise donc sur lui-même toutes les expressions de la négativité. L'univers visible n'est plus conçu comme un espace harmonieux qui étale ses correspondances avec l'invisible divin (thème typique du néoplatonisme), mais s'apparente à un espace étrié et obscur de réclusion, à une prison ceinturée et fortifiée. À son tour, le corps se trouve emporté dans cette dévalorisation de la matière cosmique, pour apparaître contaminé et défiguré par des miasmes. Selon une terminologie significative, le corps est associé à un tombeau, à une chaîne, à un brigand, rendant ainsi l'incarnation insupportable et angoissante. Pour le gnostique donc la coexistence de l'âme avec la chair est vécue sur le mode violent. Ainsi, la matière et le corps ne sont plus seulement des substances autres, et sans rapport de nature avec l'âme, mais ils entrent en rébellion ouverte et dénaturent l'âme.

Le gnostique se sent ainsi en perdition dans le monde, pris dans la corporéité comme on peut être pris dans la glace, bref authentiquement « aliéné ». Dominée par le corps, tarabouée par les besoins, en fait perdue, égarée, l'âme prend conscience d'être devenue « autre », étrangère à elle-même. Acculée, ligotée de toutes parts, l'âme ne peut alors se réfugier que dans l'ultime réponse qu'est la fuite, une déliaison de tous ses rapports forcés au monde, afin de restaurer sa pureté et son innocence. Purification et salut vont donc consister en un exode, en un voyage vers l'outre-monde où se trouve la source de la lumière. Au paroxysme de la souffrance et de la morbidité correspond donc une conversion, point de départ d'un trajet qui mène l'âme à s'évader dans le lointain ailleurs. Comme le souligne H.-C. Puech il s'agira de « se rendre » ou de « se faire étranger au monde », de « se séparer », de « se retrancher » de lui ; enfin, de «

sortir » du cosmos, cette sortie étant pratiquement synonyme de « trépas », de « mort » [24].

La permanence d'un tel imaginaire peut être attestée par ses résurgences dans l'imaginaire du pessimisme contemporain (M. Heidegger, J.-P. Sartre, etc.). H.-C. Puech, comme H. Jonas, n'a pas manqué de remarquer l'analogie entre la structure gnostique d'appréhension du monde et le vécu de l'angoisse et de la nausée dans l'existentialisme sartrien. Chez J.-P. Sartre, en effet, la conscience s'éveille sur fond d'un décor hostile, agressif, et ne parvient à entrer en relation avec autrui que sur le mode d'une objectivation aliénante. Comme dans le gnosticisme, le monde extérieur est ressenti par les personnages sartriens comme une masse visqueuse et opaque qui envahit l'être, le phagocyte, voire le dévore. Assis sur le banc du Luxembourg, Roquentin découvre l'existence des choses comme un envahissement obscène et insoutenable. Ainsi, le Moi prend conscience qu'il est expulsé de son lieu de séjour, comme « de trop », sans cesse délocalisé par cette première forme d'altérité que sont les choses mêmes. Quand surgit autrui, cette négativité du Non-Moi s'amplifie jusqu'à la dimension d'un conflit dans lequel chacun aliène la liberté et la transcendance de l'autre. Pour Sartre, l'expérience de l'intersubjectivité se confond en effet avec celle d'un regard voyeur et foudroyant qui objective et sidère son prochain. L'autre, par son regard, m'enferme dans l'espace clos d'un affrontement, me remplit de honte en m'arrachant à ma liberté solipsiste. Autrui incarne ainsi une puissance diabolique qui m'enferme dans les ténèbres du monde, qui m'entraîne dans une infernalisation douloureuse. La catastrophe de l'intersubjectivité devient source d'un sentiment de facticité absurde, de « déréliction ». H.-C. Puech, s'appuyant davantage sur Heidegger que sur Sartre, souligne combien la *Geworfenheit* moderne du *Dasein* constitue l'écho de ces expériences de l'abjection, voire même de la « déjection » du moi captif gnostique. Mais pour les gnostiques modernes, à la différence de l'espérance d'un salut, l'affrontement des consciences ne conduit plus à aucune fuite. Par la lutte, chaque conscience reste enfermée dans sa propre citadelle assiégée et le combat est condamné à une forme circulaire sans fin. Avant que Sartre ne cède à la tentation d'une rédemption par l'action politique, son existentialisme se confond bien avec un synopsis vertigineux, quoique laïcisé, de la chute. Mais, à la différence des conceptions gnostiques, il n'est donné aucun espoir de désaliénation, de fuite hors du monde vers une lumière salvatrice.

Notes

[1] Voir les travaux de M.J. AugéDuvignaud, Ed. Morin, et des exemples de parcours thématiques dans l'imaginaire chez R. Christinger *Le Voyage dans l'imaginaire*, Stock-Plus, 1981 ; J. Servier, *L'Homme et l'Invisible*, Imago, coll. « pb », 1980.

[2] L. Boia, *op. cit.*, p. 30.

[3] Voir J.-J.L.J. WunenburgerBureauFerrari, *La Rencontre des imaginaires entre Europe et Amériques*, L'Harmattan, 1993.

[4] Voir les études sur Virgile par J. Thomas, de Stendahl et J. de Maistre par G. Durand, de J. Verne par S. Vierende et C. Chelebourg, etc.

[5] Voir notre *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire* Éd. Universitaires, 1979.

[6] Classification reprise à F. Laplantine, *Les Trois Voix de l'imaginaire*, Éd. Universitaires, 1974.

[7] Voir F. Tristan, *Le Monde à l'envers*, Hachette-Massin, 1980.

[8] N. Cohn, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Juillard, 1962.

[9] J.-P. Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye, Mouton, 1982 ; E. Mühlmann, *Messianismes révolutionnaires du Tiers Monde*, Gallimard, 1968.

[10] Voir H. de Lubac, *La Postérité spirituelle de J. de Flore*, Lethielleux-Sycomore, 1979.

[11] N. Cohn, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Payot, 1983, p. 294.

[12] M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, coll. « Idées », 1949-1978.

[13] C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Le Seuil, 1979.

[14] Voir É. Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Éd. Complexe, 1992, et notre développement dans *Imaginaires du politique*, Ellipses, 2001.

[15] Voir G. Duby, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, 1978.

[16] Voir les travaux de P. Gallais et Ph. Walter.

[17] C.-G. Dubois, *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, Larousse, 1973.

[18] Voir notre développement dans *La Vie des images*, p. 229. sq

[19] J. Rousset, *La Littérature à l'âge baroque en France*, J. Corti, 1965.

[20] C.-G. Dubois, *op. cit.*, p. 134

[21] G. Durand, *op. cit.*, p. 338

[22] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 343.

[23] J.-C. Beaune, *L'Automate et ses Mobiles*, Flammarion, 1980, p. 7.

[24] H.-C. Puech, *En quête de la gnose*, I, Gallimard, 1978, p. 252.

Conclusion

L'ensemble des hypothèses et des théories de l'imaginaire évoquées ci-dessus permet de dessiner les contours d'un vaste champ d'investigation. Au carrefour de plusieurs disciplines, l'imaginaire est donc devenu une question vive, qui suscite un grand nombre de recherches sur fond d'une problématique à présent bien identifiée et stabilisée.

L'Homo sapiens a sans doute conquis son humanité à travers un dialogue ininterrompu entre une intelligence adaptative qui recourt à la création d'idées abstraites, et un psychisme imaginant, qui remplace le réel par sa représentation mimétique, anticipe des actions par une image projective, prend plaisir aux fictions et aux rêveries éveillées. L'imagination joue donc dans l'espèce humaine un rôle essentiel pour l'adaptation vitale, la création d'un milieu de culture, la compensation des difficultés de vivre par l'art ou la religion.

L'enfance constitue l'étape première de la formation de l'imaginaire. Le lent développement de l'intelligence abstraite au cours des premières années, associé aux fortes stimulations pulsionnelles et à l'instinct de jeu, rend le psychisme de l'enfant particulièrement réceptif à l'imagination et aux rêveries, selon des logiques animistes ou vitalistes, particulièrement fécondes en images, même si elles peuvent entraver l'apprentissage de la raison. Quant à l'inconscient lui-même, archaïque ou refoulé, il va servir à surcharger ou à revivifier nombre d'images de la vie éveillée de la conscience adulte. L'imaginaire de chaque individu est ainsi à la fois enraciné dans une bio-histoire personnelle (tempérament, caractère, structure pulsionnelle, fantasmes archaïques) qui lui donne son idiosyncrasie, et poussé à s'élargir, à se renouveler par des processus de symbolisation qui le font participer à la totalité du monde et de la culture.

L'imagination individuelle n'est cependant pas laissée à l'initiative d'une subjectivité fantaisiste. Images inconsciente et consciente obéissent à des règles et à des structures, qui régissent la syntaxe et la sémantique des images. Chaque individu organise ses fantasmes, rêveries et mythes personnels en se servant de dispositifs créateurs (symboles, règles logiques, opérateurs linguistiques comme verbes, substantifs, adverbes, etc.), qui permettent de construire des mondes imaginaires cohérents, dotés de thématiques redondantes ou

obsédantes, de paysages typiques, de situations actancielles dominantes (unir-séparer, recycler). Mais si chaque individu imaginant est doté de fonctions d'onirisme, de symbolisation et de mythification, tous n'actualisent cependant pas l'ensemble des pratiques imaginantes. La capacité d'un être à transformer les images pour les faire accéder à un niveau esthétique ou symbolique nouveau et profond varie grandement, ce qui constitue, entre autres, le mystère de la création artistique. Les phénomènes religieux font également apparaître des activités de mobilisation des images qui excèdent les pouvoirs ordinaires, souvent trop inféodés à la perception sensible.

L'imaginaire résulte de manière générale de la stratification de ses images engrammées mais aussi de sa puissance onirique, de son aptitude à la fabulation et à la mythification des événements que l'homme rencontre dans sa vie consciente. L'option transcendantaliste pour l'image ne doit donc pas amener à sous-estimer le rôle de l'environnement psychosocial. Certains modèles d'instruction et d'éducation, trop marqués par le conceptualisme, certaines idéologies sociales trop positivistes voire scientistes, créent une ambiance iconoclaste, qui appauvrit les fonctions de l'imaginaire ou même la fonction symbolique elle-même. L'imaginaire vivant exige donc d'être encadré et stimulé par une culture double, qui sait faire également place au concept et à l'affect, à la science et à la poésie. L'éducation artistique, la culture religieuse, lorsqu'elles sont innervées par des rites et des mythes, aident le sujet à entretenir un pouvoir imaginant, qui doit sans cesse contrebalancer les normes et les exigences d'une culture abstraite. Quand l'environnement n'offre plus de canaux d'expression aux images ou à l'inverse trop, l'imaginaire soit se nécrose en atrophiant le psychisme de l'homme, soit s'ensauvage pour exploser sous forme de conduites et d'aspirations irrationnelles.

La compréhension de la vie de l'imaginaire nous engage donc à défendre une authentique réforme de la culture qui devrait reposer sur une pédagogie bipolaire, du jour et de la nuit, qui permette aux individus de satisfaire aux deux pôles de leur constitution et le cas échéant sur des thérapies fondées sur la resymbolisation de psychismes anémiés. L'imaginaire doit donc être informé et formé pour accéder progressivement à une liberté créatrice, au lieu d'être abandonné à la fantaisie ou au délire. Car nous n'« avons » pas seulement des images, mais nous « sommes » ou devenons aussi nos images, nous prenons leur forme, nous nous créons nous-mêmes à travers elles. L'imaginaire individuel doit donc trouver à s'appuyer sur un imaginaire collectif, qui le nourrit et qui lui-même se renouvelle à l'occasion des œuvres individuelles. La dimension de socialisation de l'imaginaire repose d'ailleurs sur un patrimoine d'images et de

processus de symbolisation commun à l'espèce. Tous les travaux de mythographie ont conclu à un isomorphisme entre rêves individuels et mythes culturels, l'imaginaire constituant ainsi une grammaire symbolique bien plus profonde que celle des langues. C'est ce fonds commun d'images primordiales ou archétypiques et de symboles qui va connaître une actualisation cohérente à l'intérieur d'un champ culturel, en passant par la médiation de langues particulières et de spécificités institutionnelles (religions poly ou monothéiste, par exemple). Chaque imaginaire culturel consiste donc en une certaine configuration prélevée sur la totalité des images possibles, en obéissant à une structure fonctionnelle universelle. C'est cette alliance des imaginaires individuels et culturels qui est seule capable de réunir les hommes par et dans un universel symbolique qui peut constituer un salutaire complément à l'universel de la rationalité.